

موسيقى الشعر

تأليف

دكتور إبراهيم أنيس

بكالوريوس B. A. ودكتوراه PH. D.

من جامعة لندن

أستاذ بكلية دار العلوم

جامعة فؤاد الأول

الطبعة الثانية

١٩٥٢

ملتزم الطبع والنشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد بك فريد (عمارة القديس سابقا)

مطبعة الجند البياض القري

شارع مقلد باشا كاشف. لايتوندا

موسيقى الشعر

تأليف

دكتور إبراهيم أنيس

بكالوريوس B. A. ودكتوراه PH. D.

من جامعة لندن

أستاذ بكلية دار العلوم

جامعة فؤاد الأول

الطبعة الثانية

١٩٥٢

ملتزم الطبع والنشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد بك فريد (عماد الدين سابقاً)

مطبعة الجندل للبيات العربي

وشارع مشيخة باشا كامل - لاغوس

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم ، الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وبعد :

فهذا كتاب يمكن أن يقرأه كل مثقف يهوى الشعر ، ويطرب لسماعه ، أو يحاول إنشاده ، وهو أيضاً في يد الشباب بمثابة دليل سهل التناول يلجأ إليه أولئك الذين يرغبون في نظم الشعر ، فيجنبهم مواضع الزلل والخطأ . ثم هو مع هذا بحث علمي مؤسس على الدراسة الحديثة للأصوات اللغوية ، ينتفع به طالب اللغة في دراساته الجامعية ، ويوقفه على بعض أسرار النسيج الشعري عند القدماء والمحدثين .

والكتاب مع اعترافي بنقصه في بعض النواحي يسدّ فجوة في المكتبة العربية ظلت حتى الآن تتطلب مثله . فهو يمزج بين فنون من القول تدرس الآن مفككة منفصلة ، ويُنسب كل منها إلى فرع مستقل من فروع الدراسات العربية : فمنها ما يعرض له أهل البلاغة ، ومنها ما يتناوله أصحاب العروض ، ومنها ما يعنى به مؤرخو الأدب ونقادهم ، وأخيراً وليس آخراً يتضمن هذا الكتاب بعض آراء المحدثين في علم النفس الموسيقي .

فالكتاب مزيج منسجم من أمور وثيقة الصلة ببعضها ببعض ، تلتقى كلها عند ذلك العنوان الموفق « موسيقى الشعر » .

ومما قد يسترعى الانتباه في أمثلة الكتاب وشواهد أن معظمها من شعر

المحدثين لسهولة تناوله على قرائنا المعاصرين ، وشهرته بينهم ، مما قد ييسر عليهم فهم الوزن الشعري وتذوق موسيقاه .

وإني لأستميح العذر من أولئك الشعراء الذين أغفل ذكرهم في إحصاءات الكتاب . فلم يكن هذا عن عمد أو انتقاص من موهبتهم الشعرية ، وإنما كان إثارة للإيجاز ورغبة في الإسراع بالنشر .

ولا يفوتني أن أشير في هذه المقدمة إلى أني آثرت هنا ، تسهيلاً على عامة القراء ، أن أسمى ما يسميه الأوربيون vowels بالحركات قصيرها وطويلها ، وما يسمونه consonants بالحروف ، خلافاً لما اتبعته في كتابي الآخرين : الأصوات اللغوية واللهجات العربية .

والله أسأل أن ينفع به أبناء الأم العربية إنه سميع مجيب الدعاء .

ابراهيم أنيس

الفصل الأول

(١)

الإحساس الفني

الشعر فن من الفنون الجميلة ، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت . وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة ، ويستثير المشاعر والوجدان . وهو جميل في تخير ألفاظه ، جميل في تركيب كلماته ، جميل في توالى مقاطعه ، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الأذان موسيقى ونعماً منتظماً . فالشعر صورة جميلة من صور الكلام .

ويصرّ أهل كل فن على أن هناك حاسة سادسة تولد مع الطفل ، بها يدرك ما في الصورة من جمال وما في الموسيقى من سحر ، كما يتذوق بها ما في الشعر من حسن الخيال وجودة التصوير . على أنهم مع هذا يرون أن التجارب الخاصة وما قد نتأثر به في بيئاتنا ، قد يساعد على نمو هذه الحاسة وإرهاقها ، كما قد يعمل على انكماشها وذبولها . والمسألة في رأيهم ناحيتان الأولى فطرية نشترك فيها جميعاً إلى حد كبير ، وربما خلقتها فينا رواسب المذنيات المختلفة في تاريخ الإنسانية وورثناها عن الأجيال الغابرة جيلاً بعد جيل ، والناحية الثانية مكتسبة وهي تلك التي تتكون فينا كأثر مباشر لتجاربنا الخاصة في البيئة . فالطفل الذي يولد في أسرة تعنى بالموسيقى ينشأ وهو أكثر استعداداً لتذوق الموسيقى ، وفهم نواحي الجمال فيها ، وأقدر على الإيقاع من طفل آخر لم تتح له نفس الظروف ، مع أن الطفلين قد يكونان مستعدين بفطرتهم لتذوق الجمال الموسيقي والاستجابة له . وقد أجرى بعض علماء الدراسات النفسية تجارب كثيرة على الأطفال والكبار

في البيئة الواحدة ، وذلك بأن عرضوا عليهم صوراً عدة لمناظر مختلفة ثم طالبوهم بترتيبها حسب ما تترك في نفوسهم من أثر ، وعلى قدر ما يشعرون فيها من جمال . وكرروا التجارب في ميادين أخرى من ميادين الفن ، وذلك بأن عرضوا عليهم قطعاً مختلفة من الشعر ، وأسمعوهم ألواناً متباينة من النغم الموسيقي . ثم كان أن حدثونا عن نتائج هذه الاختبارات حديثاً طريفاً أكدوا فيه أن هناك قدراً مشتركاً بين الناس من تلك التي تسمى حاسة الجمال ، وأن هذا القدر فطري غريزي ولد معنا ، وليس مكتسباً من تجارب أو دربة . وأصحاب هذا الرأي لا يطالبون في ذلك القدر المشترك بأكثر من اتحاد في نسبة الذكاء العام بين الأفراد موضع التجربة ، أي أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الذكاء العام وما ينشأ عليه المرء من إحساس بالجمال . وتنفوق أحدنا على الآخر في هذه الناحية يتكون فيما بعد بالتجارب الخاصة ، أو ما يمكن أن يسمى بالدربة والمران .

وهناك فريق آخر من أهل الفن يرون أن الإحساس بالجمال أمر اعتباري شخصي يختلف فيه اختلافاً بيناً ، ولا نكاد نصل فيه إلى مقاييس مشتركة ، وهو في كل منا نتيجة لما صادفنا من ظروف وما مررنا به من تجارب . فالمرء قد يؤثر لوناً على آخر لأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين ما يؤثر من ألوان وما صادفه من تجارب ، كما قد يؤثر لحناً هادئاً رقيقاً لما يثيره فيه مثل هذا النغم من ذكريات محببة عنده ، كما قد يعجب بتمثال من التماثيل لما قد يرتبط بهيكله العام من أمور أو أحداث مرت في حياته الخاصة . فمقياس الجمال عندهؤلاء يعزى أولاً وأخيراً إلى ما يمكن أن يسمى بالذوق الشخصي المكتسب من التجارب الشخصية .

وقد كان بين هؤلاء وهؤلاء جدل ونقاش في عصور عدة ، وأغلب الظن أن مثل هذا الاختلاف في وجهات النظر سيبقى ما بقيت نواحي النفس الإنسانية غامضة لا نستشف منها إلا قدراً ضئيلاً من أسرارها وخفاياها .

وللشعر نواح عدة للجمال ، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ ،

وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها ، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر . ويستمتع الصغار والكبار بما في الشعر من موسيقى ، ويدرك الطفل ما فيه من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيلة والصور . ويعزو بعض رجال علم النفس الموسيقى مثل هذه الظاهرة إلى أن الطفل جزء من نظام الكون العام الذي تبدو كل مظاهره الطبيعية منتظمة منسجمة ؛ فلا غرابة أن يميل الطفل إلى كل ما هو منتظم منسجم من الكلام . ويعزو آخرون إلى ما في الكلام المنسجم المنتظم من تكرار مقاطع معينة في مواضع معينة ، والتكرار مما يميل إليه الطفل في كل نواحي النشاط العضلي . فهو ولما يبلغ أشهراً من سنه يحرك رجليه ويديه ويهز رأسه هزات منتظمة ، لا يمل العمل الواحد وإنما يستمتع بتكرره ويجد فيه كل اللذة والمتعة ، فإذا شب قليلاً واستطاع حمل الكرة أخذ يلقيها ويتلقفها في صورة واحدة دون ملل أو سأم ، وهو يشعر في خلال هذا النوع من النشاط بالتفوق والمقدرة على أداء العمل الواحد مرات يعلم الله قدرها ، مما يبعث عنده الرضا عن نفسه والإعجاب بمقدرته . وليس الكلام إلا نشاطاً عضلياً وتكرر المقاطع فيه أو تردد بعضها بين حين وحين مما يزيد من غبطة الطفل ويرضى ميله إلى التكرار . هذا إلى أن الكلام المنسجم المنتظم أقل عبثاً على الذاكرة السمعية وأيسر في إعادته وترديده . والطفل يشعر بقدرته على ترديد هذا النوع المنسجم في الأصوات ، المكرر في المقاطع ، دون إرهاق لذاكرته السمعية الناشئة القليلة الدربة والمران . ويكفي أن يشعر الطفل بتفوقه وقدرته على عمل شيء ليقوم به ويكرر القيام به مرات لا تكاد تنتهي ، مما قد يسأم معه الكبار حوله ويضجرون . وفي كل هذا إرضاء لغرائزه وميوله الطبيعية . والذاكرة السمعية في السنين الأولى من حياة الأطفال مرهفة تلتقط كل المسموعات وتعيها ، ولعل في هذا سرّاً من أسرار إتقان الطفل للغة والديه . وقد حدثنا أحد علماء اللغات عن تجربة له مع طفله ترينا أن إدراك الطفل للنغم وموسيقى الكلام يسبق إدراكه

لمعناه وألفاظه المفردة فقال : إنه تصادف أن كان مع ولده في عاصمة السويد ، وأن طفله هناك قد مرّ بتجربة من تجارب الأطفال القاسية وهي حلقة الشعر على يد سيدة سويدية ، وقد سمعها تتحدث بلغتها في أثناء الحلقة ، فارتبطت في ذهنه الصغير نعمة كلامها بتلك التجربة القاسية . فلما أن سافر مع أمه بعد هذا بـعدة شهور إلى بلاد النرويج وسمع حديث الناس حوله بما يشبه النعمة الموسيقية التي سمعها في السويد انفجر باكياً ظناً منه أنه سيمر بتجربة حلقة الشعر مرة ثانية ، وذلك للشبه الكبير بين نعمة الكلام في كل من المملكتين .

والطفل في السنين الأولى من حياته مرهف الحواس وربما كان السمع أكثر حواسه إرهافاً ، إذ يدرب سمعه على مجموعات متباينة من الأصوات لا تكاد تنتهي عند حصر . فهو ولا يزال في مهده غير قادر على التجوال ببصره ليرى ما يحيط به ، يسمع أصوات الكبار في المنزل وقد يسمع أصوات الباعة في الطريق كما قد يسمع جلبة العربات والسيارات وصفير القطارات ونغمات الموسيقى وغير ذلك من أنواع الأصوات التي قد تعرض لأذني الطفل منذ ولادته . وفي كل هذا تدريب لسمعه ومران لأذنيه . فلا غرابة أن ينشأ الطفل مستعداً لالتقاط هذه الأصوات والتمييز بينها قبل أن يدرك معاني مصادرها ، ولا غرابة أن يقول الانجليز في أمثالهم « الأزيار الصغار ذات آذان كبار » ، مشيرين بمثلهم هذا إلى الأطفال وما يسترعى أسماعهم من كل صوت يرن في محيطهم . وثقافة الطفل في هذه المرحلة من حياته تكون في الأعم الأغلب عن طريق الأذنين ، فهو يتعلم الكلام عن طريقهما ، وتنمو مداركه عن طريقهما . وليس أروع في كل حياة الإنسان من قدرته على الكلام الذي يميزه من سائر المخلوقات ، ويسمو به فوق كل أنواع الحيوان .

وهذا المران السمعي هو الذي يعدّ الطفل للتمييز بين الأصوات المنسجمة وغيرها مما لا تألف بينها ولا انسجام ، يعده لالتقى الكلام الموزون المقفى في غبطة

وسرور ، فلا يكاد وهو صغير يسمع الأنشودة مرات حتى يرددها عن ظهر قلب ، وحتى ينشدها ويكرر إنشادها . على أن استجابة الطفل لمثل هذا الكلام الموزون المقفى يخضع في غالب الأحيان لقدرة ذاكرته السمعية ، فإذا طالت الفقرات قبل أن تتردد مقاطع القافية تاه الطفل الصغير في فضاءها الشاسع ولم يستطع استساغة ما فيها من وزن وتقفية ، ولهذا نلاحظ أنه يميل إلى السجع قصير الفقرات ، وإلى الأبيات قصيرة الأشرطة ، وإلى التقفية السريعة العاجلة التي تتكرر بعينها مع كل شطر وفي عدة أشرطة . فإذا كبرت مداركه وبدأ يتنبه إلى ما في الكلام الموزون من معان وصور ، أخذ أيضاً يتطلب تنوعاً في القافية . ومثل الطفل في هذا مثل الأم البدائية في موسيقاها البسيطة ذات اللون الواحد ، ولا تلبث تلك الموسيقى أن تتعدد نغماتها وتنوع كلما ارتقت المدارك في هذه الأمة . ثم قد يصبح هذا الطفل إنساناً ناضجاً مفكراً فيقصر انتباهه على ما في الشعر من صور وأخيلة غير ملق بالألقوافيه وتردد الأصوات في أشرطة ، وحينئذ قد ينتج لنا كلاماً موزوناً غير مقفى يطلق عليه الشعر المرسل .

ويحدثنا من كتبوا في علم النفس الموسيقى عن كيفية شعور المرء بنغم الكلام فيقولون : إن هناك ميلاً غريزياً في كل كتلة من عدة مقاطع تشبه الفقرات القصار أو العبارات الصغيرة . فقد نسمع في عشر من الثواني ما يكاد يبلغ خمسين مقطعاً صوتياً ، تسمعها الأذن فتلتقطها كتلاً من المقاطع تطول أو تقصر ، فإذا ترددت في أواخر هذه الكتلة الصوتية مقاطع بعينها شعرنا بسهولة ترديدها ، وأحسنا بعبطة وسرور حين سماعها ، وبعث هذا فينا الرضا والاطمئنان إليها . وهنا نلاحظ سراً من أسرار حبنا للكلام الموزون المقفى . على أنهم يصرون على وجود تلك التي تسمى بالموهبة الموسيقية ، ويرون أننا نختلف في القدرة على خلق الوزن فيما نسمع . فمننا من يكتل المقاطع بحيث يسمعها منسجمة متزنة . ومننا من يسمعها وقد طغى بعضها على حدود بعض ، ولا يدرك لها وزناً أو انسجاماً .

وهم يضربون لنا أمثلة لهذه الظاهرة فيذكروننا بميل بعضنا إلى تسكتيل دقائق الساعة أو حركات القطار فوق القضبان بحيث يكون هذا البعض من تلك الأصوات نغماً منسجماً ذا فواصل كفواصل الموسيقى ، وتلك هي القدرة على خلق النغم الموسيقي . بل يرون أن هذا النوع من الناس قادر على تكوين النغم في خياله دون نطق به أو سماع له ، فكان هاتفاً خفياً يصبح بتلك الأنغام على مخيلته فتكون نغماً موسيقياً قبل أن تصبح مسموعة مجهورة .

وعلى هذا لا بد لسامع الشعر أن يكتل من مقاطعه بحيث يسمعها موزونة منسجمة ، وأن تكون له تلك الموهبة ليدرك كل ما في الكلام من موسيقى ونغم . وهم يرون لهذا أن القدرة على تذوق ما في الشعر من وزن متوقف إلى حد كبير على مثل هذه المواهب الغرزية . على أننا لا نميل إلى المغالاة معهم في هذه الناحية فننسب إلى تلك الناحية الخفية الغامضة التي تسمى حيناً بالغريزة وأخرى بالفطرة قدراً كبيراً من تذوق موسيقى الشعر . ونحن أميل إلى جعل الأمر أمر الدربة والذكاء العام أكثر من أي شيء آخر . ويكفي على الأقل في ناحية موسيقى الشعر أن يعود المرء لإنشاد الشعر ، وأن يكون ممن وهبوا قدراً كافياً من الذكاء العام ليدرك تمام الإدراك ما في الشعر من موسيقى ونغم .

(٢)

أثر النغم

أحسن القدماء كما يحس المحدثون بالقدرة على تذكر الكلام الموزون وترديده دون إرهاق للذاكرة . وعلل مؤرخو الأدب العربي كثرة ما روى لنا من أشعار القدماء إذا قيس بما روى من نثرهم بأن حفظ الشعر وتذكره أيسر وأهون . ولعل السر في هذا هو ما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالى . ومتى دربت الآذان على هذا النظام الخاص

ألفته وتوقعته في أثناء سماعها . ومثل الوزن في هذا مثل كل شيء منظم التركيب منسجم الأجزاء يدرك المرء بسهولة سر توالى أجزائه وتركيبها خيراً مما يمكن أن يدرك المضطرب الأجزاء الخالى من النظام والانسجام . ويذكرنى هذا بتلك الأجزاء المفككة التى يطالب الأطفال فى لعبهم بتركيبها بحيث تأخذ شكلاً منتظماً لشيء ما ، فلا يلبث الطفل بعد مران قليل أن يكون من تلك الأجزاء أشياء منسجمة ، متذكراً فى سهولة ويسر ما يتركب منه كل شيء من هذه الأشياء . وكذلك حين نكتل مقاطع الكلام تكتيلاً منسجماً ذا نغم منتظم يسهل علينا أن نعيد منها بناء تلك المجموعة الكبرى التى نسميها شطراً أو بيتاً ، مستعينين بعلامات وإشارات بعضها فى نظام توالى المقاطع ، والبعض الآخر فيما يسمى بالقافية . وقدرتنا على هذا تشبع فينا رغبة التفوق ، وتبعث فى نفوسنا حماساً ونشاطاً ذهنياً يجعلنا مستعدين لتكرار هذا النوع من العمل مع قدرة عليه وسيطرة له .

والكلام الموزون ذو النغم الموسيقى يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التى لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى ، والتى تنتهى بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية . فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته فى موضع ما ، شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوناً خاصاً ، فإذا اختلفت فى شيء من هذا أصبحت نايبة غير منسجمة مع نظام هذا العقد . فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر ونتوقع البعض الآخر ، وذلك حين نمرن المران الكافى على سماع هذا النظام الخاص فى مقاطع الوزن . فقد نسمع بيتاً كبيت شوقي:

أجل وإن طال الزمان موافى أخلى يدك من الخلى الوافى

فلا يكاد ينطق المنشد بالمقطعين الأولين من البيت حتى نتوقع بعدهما مقطعين ثالثاً من نوع آخر ، لأن الوزن العربى لا يقبل توالى أكثر من مقطعين من هذا النوع الذى يسمى بالمقطع المتحرك أو القصير .

ونحن نتوقع بعد أن نمرن المرن الكافي على تذوق ما في مثل هذا الوزن من انسجام بعد « ما » في قوله « الزمان » ، إما مقطعين متحركين قصيرين أو مقطعاً واحداً ساكناً بدلا منهما معاً ، كذلك نتوقع في هذا الوزن بعد عشرة من المقاطع أن تتردد أصوات بعينها ينتهي بها ما يسمى بالشرط ، وأخيراً نحن نتوقع بعد ثمان أو عشر من الثواني أن ينتهي إنشاد البيت . فعملية التوقع مستمرة حين سماع الإنشاد تسترعى منا الانتباه وتنشطه .

وقد يهر الشاعر فيخالف ما يتوقعه السامع ، وذلك بأن يتبع وجهاً من وجوه تجوزها قوانين النظم ، كأن ينوع في القافية أو يصرع حيث لا يجب التصريع ، وكل هذا مما يثير الانتباه أو يبعث على الإعجاب والاهتمام .

فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حيناً ، والبهجة حيناً آخر والحماس أحياناً ، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة ومنظمة نلاحظها في المنشد وسامعيه معاً .

الموسيقى أبرز صفات الشعر

كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمراً جديداً يميزه من النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي . وكان قبلهم أرسطو في كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين : أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد ، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم . ثم بدأ النقاد في العصور المتأخرة يرون في الشعر أموراً أخرى يعبرون عنها بالصور والأخيلة حيناً ، ويصفونها بالعاطفة والانفعال النفسي حيناً آخر ، وأخيراً يجردون الشعر من المنطق وما يمت للعقل ونظام تفكيره بصلة . فإذا حاولوا تعريف الشعر رأينا تبايناً واختلافاً ولم نجدهم يستريحون أو يتفقون على تعريف جامع مانع . ونحن

نسوق هنا طرفاً من تلك التعاريف المختلفة التي عنت لبعض الأدباء وناقدى
الأدب فى أوربا :

١ - ماثيو أرنولد : « يقول إن الشعر هو نقد الحياة والكشف عن القيم
التي يراها الشاعر فى هذه الحياة أو فى جزء منها يهتم به الشاعر » !!
أست ترى معى أن مثل هذا التعريف ينطبق على الشعر والنثر معا ؟ فليس
هناك من يكتب حول الفراغ المطلق .

ب - « شيللى » يصف الشعر بأنه : « خير كلمات صُفّت فى خير نظام » !!
فإذا تساءلنا عن مقياس للوصف « خير » لم نكد نظفر بما يقنع . . وذلك لأن
النثر العلمى ليس فى الحقيقة إلا خير كلام نظم ورتب خير نظام ، بل قد ينطبق
مثل هذا التعريف على بعض الإعلانات التي تختار ألفاظها اختياراً دقيقاً وترتب
كلماتها خير ترتيب .

ج - ومن الأدباء من يصف الشعر بأنه عاطفة يتذكرها الشاعر وقت الهدوء ،
ومنهم من يقول فى الشعر « هو ذلك الكلام الخالد » ، ومنهم من يشير إلى الشعر
قائلاً : « الشعر طريقة خاصة من طرق استعمال اللغة » .

وكل هذه المحاولات إن دلت على شىء فإنما تدل على أن ناقدى الأدب
لا يقنعون من الشعر بالصورة ونظامه الخاص ، ويحاولون التفتيش فى معانيه لعلمهم
يظفرون فيها بأسرار وخصائص أخرى تميزه من النثر . ولذا نراهم يعمدون إلى
إثارة العواطف وإلى الأخيلة فيتخذون منها خاصية تغلب فى الشعر ، إن لم ينفرد
بها دون النثر . ثم هم يحدثوننا أحياناً عن نوع من الشعر يخاطب العقل والحكمة ،
ويبعد كل البعد عن الخيال والعاطفة . فإذا أحسوا فى أقوالهم بنوع من الاضطراب
قالوا فى صراحة : « نحن لا نستجيب للشعر عن طريق العاطفة وحدها ، ولا
نستجيب له عن طريق العقل وحده ، وإنما نستجيب له بكل نفوسنا وبكل ما فىنا

من عاطفة وذكاء . وخير الشعر ما كان مزيجاً من عاطفة وعقل معاً ، من اتزان وهوج معاً ، واقعياً وخيالياً معاً ، وتلك هي الحياة »^(١) .

ولسنا نبغي هنا أن نشير جدلاً أو نقاشاً مع المحدثين من ناقدى الأدب حول الشعر ومعناه وخصائصه ، لأنهم جميعاً يلجأون آخر الأمر إلى صورة الشعر من أوزان وقواف ، ويرون فيها الخاصية الواضحة التى لا غموض فيها ولا إبهام . يلجأون آخر الأمر إلى موسيقى الشعر فيرونها تزيد من انتباهنا وتضفى على الكلمات حياة فوق حياتها ، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلاً عملياً واقعياً . هذا إلى أنها تهب الكلام مظهرأ من مظاهر العظمة والجلال ، وتجعله مصقولاً مهذباً تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه . وكل هذا مما يثير منا الرغبة فى قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مراراً وتكراراً .

ونثر الكلام قد يشتمل على نوع من الموسيقى ، نراها فى صعود الصوت وهبوطه أثناء الخطاب ، كما قد نراها فى صورة قواف تنتهي بها فقرات ما يسمى بالسجع ، ذلك الذى يلتزم فيه غالباً طول معين ، وعدد من المقاطع يكاد يكون محدداً . ففى كل هذا موسيقى ولكنها فى الشعر من نوع أرقى ، بل هى فى الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقها ، لأن نظامها لا يمكن الخروج عنه .

وليس يضير الشعر أن تستعار موسيقاه فى نظم ما ليس من أغراض الشعر كما فعل بعض القدماء فى نظم حقائق العلوم . وليس يبرر مثل هذا أن نسلب الشعر خير خصائصه ، وأن نجرده من خير معالمة . فالغراب لا يصبح طاووساً حين نخلع عليه ريش الطاووس ، وإن نحن قمنا بهذا لم نكن قد جردنا الطاووس من أوضح معالمة وخصائصه وهى زينة الريش وهيئته . وهل يضير الملوك والحكام أن تستعار ملابسهم وتيجانهم ومواكبهم وكل ما لهم من مظاهر السلطان فتتمثل

فوق المسارح وفي دور السينما ؟ وهل مثل هذا مما يجعلنا نقول لم يكن التاج من خصائص الملوك لأن فلاناً الممثل قد لبسه في رواية كذا ؟ .

كذلك إذا رويت لنا أشعار أمة من الأمم وقد خلت من القوافي فليس مثل هذا مما يسلب الشعر كله من موسيقاه ، أو يجرده من أبرز خصائصه وهي الموسيقى والنغم . وخروج شاعر عن نظام القوافي والتزامها ، أو حيدة شعب من الشعوب عن مراعاة القوافي في أشعاره ، لا يبرر أن نقول مع بعض القائلين : يجب أن نلتبس في الشعر أمراً آخر غير الموسيقى يميزه من النثر .

فالشعر جاءنا منذ القدم موزوناً مقفى ، والشعر لا يزال في جل الأمم موزوناً مقفى ، نرى موسيقاه في أشعار البدائيين وأهل الحضارة ، ويستمتع بها هؤلاء وهؤلاء ويحافظ عليها هؤلاء وهؤلاء .

فليحاول النقاد إذن ما شاءت لهم المحاولة ، التفتيش عن كل أسرار الشعر ، وليصوروها لنا ما شاء لهم التصوير ، وليكشفوا لنا عما قد يكون فيه من أخيلة واستعارات وتشبيه ومجاز ، وليؤلفوا من مثل هذا علماً أو فناً للناس ، غير أنا نطمح منهم أن يضعوا موسيقى الشعر في محلها الأسمى ، وألا يقرنوها بشيء آخر قد يعثرون عليه في بعض الأشعار ، أو يتعثرون في البحث عنه والتنقيب . فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب .

(٤)

التجديد في موسيقى الشعر

حين نستعرض ما درجت عليه الشعوب من أوزان وقواف لأشعارها ، وما ألفوه من نظام لتلك الأوزان والقوافي ، نلاحظ أن التجديد فيها نادر ، وأن تطورها بطيء جداً ، تمر عليها القرون والأجيال دون أن يصيبها ما يسترعى

الانتباه أو يلتفت الأنظار . وذلك لأن ألفة الوزن وشيوعه في البيئة اللغوية يتطلب زمناً طويلاً وإنتاجاً شعرياً كثيراً حتى يعتاده جمهور كبير من السامعين ، ويستسيغوا ما فيه من نغم وموسيقى . ومثل الأوزان في هذا كمثل قواعد اللغة وتركيب جملها ، تطورها بطيء جداً إذا قيس بتطور أصواتها أو تطور نسج الكلمة فيها . وقد جاء الإسلام فوجد للشعر العربي نظاماً خاصاً في أوزانه وقوافيه جمعها الخليل بن أحمد فيما سماه علم العروض ، وقد ظل هذا النظام يراعى مراعاة تامة حتى عصرنا الحديث . ولا يزال شعراؤنا المحدثون ينسجون على منواله وينهجون نهجه وهم به راضون قانعون . على أنه قد أتى على نظام القافية عهد رأينا الشعراء فيه يميلون إلى تنويعها والتفنن في طرقها ، وجاءوا لنا بالموشحات والمربع والخمس وغير ذلك من فنون اقتصرت على تنويع القافية دون مساس بالأوزان في أغلب الأحيان . وليس جمود الوزن مما يعيب الشعر العربي أو أى شعر في قليل أو كثير ، فالشاعر الماهر وإن قلت أوزانه ولم تنوع قوافيه يستطيع أن يجيد وأن يطرب الأسماع كما يهز القلوب . وهذا التطور البطيء في الأوزان أمر طبعي لأن الشعوب تتطلب الزمن الطويل ، وتكرار الوزن الواحد على الأسماع أجيالاً وقروناً وعلى يدى شعراء متعددين ، قبل أن تألف الأوزان بذلك الوزن وتكتل من مقاطعه مجاميع منسجمة فيها النغم وفيها الموسيقى . وليس ينظم الشاعر لنفسه أو يستبقى ما ينتجه في حرز حصين ، راغباً ألا تصل إليه العيون والأسماع ، ولكنه يعرض ما ينظم على أسماع غيره ، ويرغب منهم أن يشركوه عاطفته ووجدانه ، حتى حين يعبر عن أحاسيسه الخاصة وتجاربه التي يريد سترها عن الناس . فإذا نجح بعض الشعراء في حبس شعره وإخفائه وهو حيّ فستكفل لنا الأجيال المتعاقبة نشر الجيد منه وذيعه بين الناس . الشاعر إذن ينظم ليستمتع هو بفنه ولتمتع الآخرين بالجيد منه . ولا بد لنا من الدربة والمران على وزن بعينه قبل أن نألفه ونستسيغه . وأوزان الشعر في هذا كالموسيقى القومية نألفها فنحبها

ولا نرضى عنها بديلاً . فإذا سمعنا موسيقى أمة أخرى أحسنا بغرابتها ونفرت
معظمنا منها حتى نسمعها سرات وسرات ، فنبدأ في تذوقها والارتياح إليها .
والناس عادة لا يقبلون الطفرة في تطور موسيقاهم أو أوزان شعرهم ، ولكنهم حين
يبصرون بنواح من الجمال جديدة في مثل هذا التطور ، وتكرر على أسماعهم
تلك الأنغام الجديدة يأخذون في الإقبال عليها رويداً رويداً . وقد شهد عصرنا
الحديث تطورا في موسيقانا ، واصطبغ هذا التطور بلون من ألوان الموسيقى
الغربية حيناً ، وموسيقى الأمم الشرقية الأخرى حيناً آخر ، ورأينا الجيل الناشئ
يقبل على هذا التجديد في حماس ورغبة ، ويؤثره على ما شاع عندنا من موسيقى
في القرن الماضي .

أما في أوزان الشعر وقوافيه فلا نكاد نظفر من شعرائنا المحدثين بجديد ،
فقد غلبت عنايتهم بالأخيلة ، وحرصهم على البراعة في المعاني ، وأهملوا ناحية
الموسيقى الشعرية . فليس منهم من حاول التجديد فيها أو التفنن في نظامها .
وربما كان لا لكتابة والقراءة أثر في هذا ، فالشعر يقرأ الآن أكثر مما ينشد ،
وينظر إليه مدونا فوق الصحف أكثر مما نسمعه إلقاء ذا نغم وموسيقى . وقد يظن
ظان أنه لا سبيل إلى مثل هذا التجديد ، فقد ورثنا الأوزان عن شعراء العربية ،
ولا يصح الخروج عنها أو الحيدة عن نظامها ، فهي قواعد راسخة ثابتة يجب
على كل شاعر عربي أن يلتزمها . ومثل هذا القول يشبه ما ذهب إليه
« وردزورث » في شأن الوزن والقافية حين أكد لنا أن لهما مناهج مقررّة
موحدة لا مجال فيها للخروج على النظام المرسوم ولا لتحكم الشاعر في القارىء^(١) .
قال « وردزورث » هذا القول في معرض نقاش عنيف بينه وبين صديقه
« كولردج » الذي لم يطق صبرا على سماع مثل هذا الرأي وانفجر بصييح :
« أشاعر هذا الذي يتكلم عنه شاعر ! لأولى به أن يسمى أحق أو مجنوناً

(١) من الوجهة النفسية — خلف الله — صفحة ٧٠

أو — على أحسن حالاته — دعيا أو واهما جاهلا ، وهلا تستطيع مثل هذه الأدمغة أن تطلق يد الفوضى كذلك في الوزن والقافية ! » .

وفي الحق أنه يجب أن نتوسط في الأمر بحيث لا تصبح الأوزان والقوافي جامدة كما يريد « وردزورث » ، ولا تتطرق إليها الفوضى كما ينبغي « كولردج » . ومن الممكن للمحدثين من شعرائنا أن يحددوا ولكن بقدر وفي أناة ورفق ، حتى لا يفجأوا قراءهم وسامعيهم بما لم يألّفوا ، أو بما لا يمت للقديم بأى صلة . وإنما سيكون ذلك بالاختصار في نظمهم على ما شاع من أوزان ، وإهمال غيرها إهمالا تاما . فإذا ابتكروا وزنا حاولو جهدهم أن ينظموا منه كثيراً وأن يتعاونوا في كثرة النظم منه بحيث يصبح شائعا مألّوفا ، وتقرب نسبة شيوعه من تلك الأوزان التي أنفها الناس وتعودوها . وليس من المعقول طبعاً أن يكون لكل شاعر أوزانه الخاصة ، بل لا بد من الاتحاد في معظم الأوزان والتقارب في نسبة شيوعها في أشعار الشعراء ، حتى تألفها الآذان وتستريح إليها نفوس السامعين . ولا نستطيع أن نتصور تلك العقول الجبارة التي أخرجت روائع الأخيلة ، والمعاني السامية ، عاجزة أو قاصرة عن التجديد والابتكار في موسيقى الشعر أيضاً . ولكن الإنشاد وإهماله في عصرنا الحديث هو الذي أفقدنا إلى حد كبير ، تذوق الموسيقى الشعرية ، وجعل شعراءنا ينصرفون عن التفنن فيها وخلق الجديد منها .

الفصل الثاني

الجرس في اللفظ الشعري

« ١ »

هل لجرس الألفاظ ضوابط ؟

حين حاول القدماء تعريف الشعر عرفوه بأنه الكلام الموزون المقفى . فهم يرون الانسجام الموسيقي في توالى مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص ، مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها ، أهم خاصية تميز الشعر من النثر . على أنهم كانوا يدركون تمام الإدراك أن للشعر نواحي أخرى تتعلق بالمعنى الشعري وما فيه من خيال وصور جديدة لم تكن تخطر لنا على بال ، تؤثر في النفس تأثيراً شديداً ، وتثير منا العاطفة ، ولا يلجأ الشاعر فيها إلى منطق العقل والتفكير الهادى الرزين .

فطنوا إلى هذا ولكنهم لم يضمنوه تعريف الشعر العربى اكتفاء بتلك الصفة التى تسترعى الانتباه أولاً ، والتى تطرب لها الأسماع ، وهى موسيقى الشعر وتوافق المقاطع فى نسجه . غير أن منهم من لمح بناحية المعنى وأوماً إليها إيماء قصيرة مثل صاحب البيان والتبيين إذ يقول : « الشعر شئ تبحش به صدورنا فتقذفه على السنتنا » .

ثم جاء ابن خلدون فوضح هذا بعض التوضيح وجعل الوزن والقوافي أساساً من أسس الشعر وأضاف إليه الخيال فى قوله : « الشعر هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى » .

فلما جاء المحدثون وبدأوا ينظرون إلى الشعر في لغات عدة وضعوا له أركاناً ثلاثة يجب أن تتمحقق في الكلام ليسمى شعراً :

أولها : أن معانيه تصب في صور خيالية تثير خيال القارئ أو السامع .
ثانيها : أن تتوافر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى ، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقاً في موضع الرقة ، قوياً عفيفاً في موضع القوة والعنف ، وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقى ، وألا يكون اللفظ مبتذلاً أو كثير الشيوخ لا يرتاح إليه الذوق الشعري .

ثالثها : الوزن الشعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص .
ويعيننا هنا البحث عن معنى الجرس الموسيقى في اللفظ الشعري ، لأن بعض المحدثين قد وصفوا هذه الصفة بأنها أخص مزايا لغة الشعر ، ولكنها أشدها خفاء ويصعب جداً الدلالة عليها .^(١)

عنى القدماء حين بدأوا وضع المعاجم وحصر كلماتها بالتفكير فيما يمكن أن يتكون من كلمات لو استعملت حروف الهجاء الثمانية والعشرين كلها بنسبة واحدة . فقد روى السيوطي أن الخليل بن أحمد قد ذكر في كتاب العين عدد الكلمات التي يمكن أن تتكون من ٢٨ حرفاً ووجدتها تزيد على اثني عشر مليوناً من الكلمات . ولكن أبا بكر الزبيدي حين اختصر كتاب الخليل « العين » ذكر أن عدد الكلمات الممكنة عقلاً لا تكاد تتجاوز ستة ملايين ونصف المليون ، وأن المستعمل منها فعلاً لا يكاد يزيد على ستة آلاف .^(٢)

على أن من أصحاب المعاجم من افتخروا بكثرة ما أحصوه من كلمات اللغة العربية ، وعدوا هذا شاهداً على سعة اطلاعهم ودقة إحصائهم . فيروى أن صاحب الصحاح قد جمع في معجمه نحو أربعين ألفاً من مواد اللغة ، ثم روى أن

(١) التوجيه الأدبي صفحة ١٩٣ .

(٢) جورج زيدان جزء ثان صفحة ١٢٢ .

ابن منظور قد جمع في لسان العرب نحو ثمانين ألفاً من المواد وهو أقصى ما استطاعه واضعو المعاجم . ومع ضخامة مثل هذا العدد إذا قيس باللغات الأخرى نراه ضئيلاً حين ينظر إليه في ضوء ما كان يمكن عقلاً أن يتكون من حروف هجائنا . وقد أدرك القدماء هذه الحقيقة وبذلوا جهدهم في تفسير إهمال ما أهمل من كلمات ، فقد أسهب ابن جنى في الخصائص في تعليل هذه الظاهرة وتلمس لها الأسباب والمبررات ^(١) . وقد عزا إهمال ما أهمل إلى الاستثقال في غالب الأحيان :

(١) فقد استثقل المتكلم العربى تلك الكلمات الثلاثية المتقاربة الحروف أمثال : سصّ . طسّ . ظثّ : ضشّ . قجّ . جقّ . كقّ . قكّ . كجّ . جكّ .

(٢) كما نفر العربى من اجتماع حروف الحلق فإن جمع بين اثنين منها قدم الأقوى مثل « أهل » .

(٣) كذلك إذا تقارب الحرفان لا يجمع بينهما إلا بتقديم الأقوى مثل « أرل » .

غير أن ابن جنى لم يحدثنا حديثاً واضحاً عن معنى الحرف الأقوى ! فلم كانت الهمزة أقوى من الهاء في « أهل » ؟ لأنها شديدة والهاء رخوة ؟ ولكن من أمثله كلمة « عهد » ، وكلا العين والهاء من الحروف الرخوة ! كذلك لا ندرى لم اعتبر ابن جنى الراء أقوى من اللام ؟ أما تفسيره قوة الراء بكثرة اللثغة فيها ، فليس سبب هذا قوة الراء ، وإنما ما تحتاجه من جهد عضلى ، فهى عند المحدثين أصعب من اللام وأكثر وضوحاً في السمع . فالتعبير بالأقوى في كلام ابن جنى غامض لا مفهوم له عند علماء الأصوات .

وربما أراد ابن جنى بالحرف الأقوى ، الأكثر وضوحاً في السمع والذي يحتاج إلى جهد عضلى أكثر ، أو المجهور حين يكون أحد الحرفين مجهوراً والآخر

مهموساً . ولكنه لسوء الحظ اعتبر التاء أقوى من الدال في « وتد » مع أنه لا فرق بين التاء والدال إلا في أن التاء مهموسة والدال نظيرها المهجور . لهذا لسنا متجنين عليه حين نقول إن مراده من الأقوى غامض لا نستطيع تفسيره في ضوء القوانين الصوتية الحديثة .

ومع هذا فكلام ابن جنى يناقض بعضه بعضاً ، فالخرفان في أمثله لم يتجاوزا تلك المجاورة المباشرة التي تسبب الاستثقال ، فالهمزة لم تجاور الهاء في « أهل » ، بل فصل بينهما بالفتحة التي هي صوت من بنية الكلمات لا تقل أهمية في البحوث الصوتية عن الهمزة أو الهاء . كذلك لم تجاور الراء « اللام » في « أرل » ، بل فصلت الضمة بينهما .

ثم عرض ابن جنى للرباعي وراه بعد كلام طويل أثقل من الثلاثي ، ولهذا كان من الطبيعي في رأى ابن جنى أن يهمل من الرباعي أكثر مما أهمل من الثلاثي ، وضرب مثلاً لهذا قائلاً : إن ما يمكن أن يكون من الأحرف الأربعة (الباء ، القاف ، العين . الراء) نحو أربعة وعشرين تركيباً ، المستعمل منها أربعة وهي :

عقرب . برقع . عرقب . عبقر

كذلك يرى ابن جنى أن الكثرة الغالبة من مشتقات الخماسي قد أهملت ، فما يمكن أن يتكون من حروف « سفرجل » يزيد على مائة تركيب لم يستعمل منها إلا هذه الكلمة ، فهو بهذا يرى أنه كلما زادت حروف الكلمة قلت مشتقاتها المستعملة في اللغة بسبب الاستثقال .

على أن ابن جنى قد أحس في نظرية الاستثقال هذه نواحي نقص فأراد تدعيمها بحجج أخرى تلمسها تلمساً ، وتكلف في دعمها مشقة وعنتاً ، فأحياناً يعزو الاستعمال أو الإهمال إلى حكمة رآها العربي في تفضيل صوت على صوت مثل قوله إن استعمال « قضم » في اليابس من الماء كولات ، و « خضم » في الرطب منها ،

لما في القاف من قوة وشدة ليست في « الخاء » ! فإهمال بعض التراكيب قد يكون لسبب نجهله لبعد عهدنا عن زمن وضع اللغة !!

وأغرب ما في كلام ابن جنى منطقته في تفسير إهمال ما أهمل من تراكيب لا نرى في حروفها استئقالا مثل « لجمع » التي أهملتها المعاجم العربية ، مع سهولة النطق بها . فابن جنى يرى أن إهمال هذا النوع في اللغة كان حملا على الرباعى فكما أهملت صيغ وتراكيب من الرباعى أهملت تراكيب من الثلاثى أيضاً !! ونحن حين نقرأ كلام ابن جنى في هذا الفصل نشعر بأن استعمال ما استعمل وإهمال ما أهمل كان مسألة مواضعة وانفاق بين العرب ، وقد قصدوا قصدا إلى إهمال ما أهملوا لحكمة رأوها أو سبب عقلى منطقى دعا إلى هذا . فكأن الخاصة من العرب كانوا يعقدون المؤتمرات ويقررون قرارات في شأن الكلمات !!

وقد يكون من العبث البحث عن سر ما أهمل من تراكيب ، وتلمس الأسباب لمثل هذه الظاهرة التي هي نتيجة تطور اللغة العربية خلال قرون عديدة لا نكاد ندرى عنها شيئا . وإنما الواجب أن ننظر إلى ما روى فعلا من كلمات مستعملة وأن نميز منها الكثير الشيع من القليل النادر ، لعلنا نصل إلى قاعدة مستنبطة مما هو موجود ومعترف به ، وهو ما يشبه دراسة البلاغيين لفصاحة الكلمة والكلام . فأهل البلاغة في كتبهم اشترطوا في وصف الكلمة بالفصاحة أن تكون خالية من تنافر الحروف ، ويضربون لهذا أمثلة منها « الممخخ » ويقولون عنه إنه نبات في الصحراء ، ثم ينسبون إلى الخليل أنه قال بشأن هذه الكلمة « لقد سمعنا كلمة شنعاء هي الممخخ » . ثم يختلفون في صحة هذه الكلمة ويرويها بعضهم « الممخخ » !! ثم يستشهدون بكلمة أخرى جاءت في شعر امرئ القيس ويرونها أقل شناعة وهي « مستشررات » في قوله يصف شعر محبوبته :

وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنؤ النخلة المتعشك
غدائره مستشررات إلى العلا تفضل المدارى في مثنى ومرسل

ولما حاولوا تفسير تنافر الحروف في هذين المثالين ضلوا الطريق العلمى الصحيح ، فأروا فى المثال الأول أن العين والهاء لا يأتلف واحد منهما مع الآخر من غير فصل . والحقيقة أن الهاء والعين فى « الممعخ » قد فصلت بينهما الضمة فلم يلتقيا التقاء مباشراً ، وعلى هذا لا معنى لاعتبارهم الفعل « هعّ يهعّ » من الشواذ ، لأن الحركة قد فصلت بين الحرفين . وزبما كان الثقل فى كلمة « الممعخ » مرجعه مجاورة العين للهاء مجاورة مباشرة وكلاهما من حروف الحلق التى لا يجاور بعضها بعضاً فى الكلمة الواحدة إلا نادراً .

أما تفسيرهم لتنافر الحروف فى « مستشزرات » فبعيد عن الصواب أيضاً . وكان الواجب أن يعزى هذا إلى مجاورة السين للهاء مع مجاورة الشين للراء فى الكلمة الواحدة ، وهو ما ندر فى اللغة العربية . وعلى هذا فما روى عن عثمان أنه قال « ميعاد كما يوم كذا حتى أتشن » ليس فيه تنافر حروف ، لأن الحروف فى كلمة « أتشن » قد فصلت بينها الحركات .

وقد اختلف القدماء من أهل البلاغة فى معنى تنافر الحروف فرآه بعضهم فى تباعد حروف الكلمة من حيث المخرج ، ورآه البعض الآخر فى تقارب الحروف . كذلك ذهب بعض البلاغيين إلى أن تقارب الحروف حسن لا تنافر فيه واستشهد على هذا بكلمات مثل :

الشجر . الجيش . الفم

ولكن الحروف المتقاربة هنا قد فصلت الحركات بينها ، مما يسر النطق بها فلا شاهد لهم يؤيد ما ذهبوا إليه فى مثل هذه الكلمات . أما قولهم إن التباعد قبيح واستشهادهم على هذا بكلمة مثل « ملع » فردود عليه بأن قبح « ملع » ليس فى حروفها ، وإنما قد يلتبس فى غرابتها .

ولعل الذين رأوا تباعد الحروف حسناً سائفاً كانوا أقرب إلى الصواب .

فقد اشترط الخفاجي لحسن الكلمة أن تتباعد حروفها^(١) .
وقد نقل البلاعيون عن ابن جني في كتابه سر الصناعة أنه قسم كلام
العرب إلى أقسام ثلاثة :

- (١) ما تباعدت حروفه وهو أكثر الكلمات مثل « عجب » .
 - (٢) ما ضعف فيه حرف من الحروف مثل مدّ .
 - (٣) وأقل كلمات اللغة تلك التي تقاربت فيها الحروف .
- وقد بنى أهل البلاغة ، على قول ابن جني قواعد لتنافر الحروف يمكن أن
تتلخص فيما يلي :

١ — خير التراكيب في الكلمات وأكثرها شيوعاً تلك التي تبدأ بحرف من
حروف الحلق يليه حرف من حروف الفم يليه حرف من حروف الشفة مثل « عجب » .
ومثل هذا النوع في الحسن وشيوع الاستعمال تلك الكلمات التي تبدأ
بحرف من الفم ثم حرف من الشفتين ثم ثالث من الحلق مثل « دمع » .
واعتبروا الكلمات التي تبدأ بحرف من الحلق ثم آخر من الشفتين ثم ثالث
من الفم أقل شيوعاً مثل « عمد » .

كذلك تلك الكلمات التي تبدأ بحرف من حروف الفم يليه آخر من
حروف الحلق يليه ثالث من حروف الشفة مما قل شيوعه .

٢ — وقد حدثونا بأن أقل التراكيب استعمالاً وأندرها تلك التي تبدأ
بحرف الشفة ثم حرف الحلق ثم حرف الفم مثل « معد » .

٣ — كذلك اشترطوا في حسن الرباعي والخماسي أن يتضمن الواحد منهما
حرفاً من حروف الذلاقة .

هذا هو معنى تنافر الحروف عند القدماء وتفسيرهم له . ونحن حين ننظر
لمثل هذا البحث في ضوء القوايين الصوتية الحديثة ، نرى أن شيئاً هاماً قد فات

(١) انظر شروح التلخيص صفحة ٧٦ وما بعدها .

القدماء ولم يفظنوا إليه ، وهو أنه لمعرفة ثقل الحروف في تواليها يجب أن نذكر دائماً أن المجاورة بين الحرفين يجب أن تكون مباشرة ، فلا يفصل بينهما بحرف أو حركة . وحين نستعرض هذا النوع من الأحرف الشبيهة بأحرف المد وتلك هي :

اللام . النون . الميم . الواو . الياء . والراء .

نرى أن مجاورة حرف من هذه الحروف لأي حرف آخر من حروف الهجاء تستسيغها الآذان ولا يتعسر فيها النطق .

أما في غير ذلك من الحروف فالأمر يختلف : فأحياناً نرى مجاورة الحرفين ثقيلة لا تستريح إليها الآذان ، ونجد في النطق بها بعض المشقة والعنت . وكلما تباعد الحرفان المتجاوران في المخرج أو الصفة سهل النطق وتلاءمت الحروف . ويمكننا أن نرجع عسر النطق بالحروف المتجاورة إلى سببين أساسيين :

(١) الجهد العضلي :

وهو سبب عام تشترك فيه كل اللغات . فكل حرف أو مجموعة من الحروف تتطلب جهداً عضلياً أكثر ، تستطيع أن نعدّها حروفاً رديئة الموسيقى تأباها الآذان ولا تستسيغها .

فالهمزة في اللغة العربية من أشق الحروف وأعسرّها حين النطق لأن مخرجها فتحة المزمار ، ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يخنق . وقد عرف القدماء لها هذه الصفة ، وأحسوا بها ، فشاع بينهم من أجل هذا التخلص من الهمزة بجعلها حرف مد حيناً ، وسقوطها من الكلام حيناً آخر^(١) .

ومثل الهمزة في الجهد العضلي القاف ، تلك التي تطورت من أجل ثقلها وصعوبة النطق بها تطورات كثيرة في اللهجات الحديثة ، فأحياناً ينطق بها همزة وأحياناً جيماً خالية من التعطيش .

(١) انظر أحكام الهمزة في كتاب الأصوات اللغوية صفحة ٧٦ .

كذلك أحرف الإطباق وهي :

الضاد . الطاء . الظاء . الصاد .

فكل هذه تتطلب للنطق بها وضعاً خاصاً للسان يحمل المتكلم بعض المشقة :
إذا قيست بنظائرهما من الحروف غير المطبقة مثل :
الذال . التاء . الذال . السين .

وقد أدت صعوبة النطق بحروف الإطباق أننا نلاحظ الميل إلى التخلص منها في اللهجات الحديثة .

والكلمة التي تتضمن أكثر من حرف من الحروف السابقة ولو لم يتجاورا تعدّ من الكلمات العسرة النطق التي لا نستريح لموسيقاها .

ب - قلة الشيوخ : وهذا سبب خاص يختلف باختلاف اللغات ، فما يقل شيوعه في لغة قد يكثر شيوعه في لغة أخرى . ويترتب على كثرة الشيوخ الألفة فكثرة تردد التركيب في اللغة يكون عند أهلها عادة من العادات اللغوية . وما يخرج عن تلك العادة في اللغات الأخرى ، يعد غريباً غير مألوف لا تستريح إليه الأذان وتتعثر الألسنة في نطقه . ويعرف منا من تعلموا اللغات الأجنبية هذه الحقيقة ويدركونها تمام الإدراك . فالتركيب النادر في لغتنا والشائع عند غيرنا نجده عسيراً على ألسنتنا ، ويتطلب منا مراناً طويلاً قبل أن نتقنه . فالمصري أو العربي بوجه عام حين يتعلم اللغة الإنجليزية ويصادف كلمة مثل Indigestion يتعثر في نطقها . ذلك لأن حروفها قد ركبت تركيباً نادر الوقوع في لغته ، وليس مما تعودته ألسنتنا وأسماعنا ، لذلك تنبؤ مثل هذه الكلمة في الأسماع والألسنة . وما يسميه أهل البلاغة بحاسة الذوق في مثل هذه الأمور ليس في الحقيقة إلا وليد التجربة المتكررة ، تلك التي تولد العادة والألفة ، وبالعادة يصبح النطق سليقة ولا يجد المتكلم بلغته مشقة أو عسراً كذلك الأجنبي عنها . ومثل هذا مثل الموسيقى الغربية لا تألفها آذاننا ولا نستسيغها حين نسمعها للرات الأولى ، فإذا ألفناها أحببناها .

واللغة العربية في تركيب أحرف كلماتها تتخذ طريقها الخاص ونهجها الذى تتميز به ويكاد يقلخص هذا النهج فى :

١ — ندرة تلاقى أصوات الحلق بعضها مع بعض ، بل لا يكاد يلتقى فيها إلا العين والهاء ، ونرى العين أسبق دائماً مثل « يعهد » ، فإذا اتصل بالكلمة ضمير الغائب المتصل نرى كلا من حروف الحلق يمكن أن يجاور هذه الهاء مثل :

يمدحه . يبلغه . يسأله .

٢ — ندرة تلاقى الحروف القريبة المخرج أو الصفة :

(أ) فتلاقى اللام والراء والنون بعضها ببعض لا يكاد يوجد فى اللغة العربية .

(ب) وكذلك تلاقى الميم والفاء والباء بعضها ببعض غير معروف فى تركيب الكلمة العربية .

(ج) ندرة التقاء صوتين من أصوات الصغير ، أو بعبارة أدق صوتين من تلك الأصوات الشديدة الرخاوة مثل :

الزاي . السين . الذال . الثاء . الشين .

(د) ندرة التقاء حرفين من أحرف الإطباق أو التقاء حرف واحد منها مع نظيره غير المطبق .

(هـ) التقاء أصوات أقصى الحنك بعضها مع بعض نادر أيضاً فى اللغة العربية وتلك هى :

القاف . الكاف . الجيم القاهرية .

(و) التقاء أحرف وسط اللسان مثل .

الجيم (المعطشة) والشين .

تلك هى الضوابط العامة التى تلخص لنا تنافر الحروف فى اللغة العربية ، والتى إذا صادف أن وردت فى كلمة من الكلمات تعثرت الألسنة فى نطقها ، وثقلت على الأسماع ، ولذلك نعدّها كلمة غير موسيقة أو رديئة الموسيقى يتجنبها

الفصحاء في كلامهم ، ويفر منها الشعراء في أشعارهم إلا حين يضطرون إليها اضطراراً ولا يجدون عنها مندوحة وحينئذ ، يعاب عليهم استعمالها ، ويتخذها النقاد مواضع طعن في ألفاظ الشاعر .

وثقل الكلمات أو صعوبة النطق بها أمر نسبي في اللغات ، فما يصعب في لغة قد يسهل في أخرى . وهو في كلمات اللغة الواحدة أمر نسبي أيضاً ، ولا نستطيع أن نضع حداً فاصلاً بين الكلمات الصعبة والكلمات السهلة . فليست الصعوبة فيما صعب منها بنسبة واحدة ، وليست السهولة فيما سهل منها بنسبة واحدة . فالكلمات الصعبة تختلف في صعوبتها وكذلك الكلمات السهلة تختلف في السهولة . والضوابط السابقة تحدد لنا أقصى مظاهر الصعوبة في الكلمات . وكلمات اللغة التي تنطبق عليها تلك الضوابط إما معدومة الوجود في الاستعمال أو نادرة جداً بحيث لا تكاد نظفر لها في الآداب المروية إلا بعدة أمثلة .

وهناك مراتب أدنى في الصعوبة تعزى أيضاً للسببين الأساسيين اللذين أشرنا إليهما آنفاً وهما الجهد العضلي وقلة الشيوخ :

(أ) فجميع الكلمات الكثيرة الحروف يمكن أن تعد بوجه عام من الكلمات الصعبة ، ذلك لأنها تتطلب جهداً عضلياً أكثر ، فوق أنها قليلة الشيوخ في اللغة العربية . والكثرة الغالبة من كلمات هذه اللغة لا تكاد تزيد على أربعة أحرف ويقل عدد الكلمات كلما زادت حروفها عن هذا ، حتى تصل إلى ستة من الحروف في الأفعال وسبعة في الأسماء ، ثم لا نراها تتجاوز هذا العدد .

(ب) ويزيد من صعوبة الكلمة الكثيرة الحروف أن تتضمن حرفاً أو حرفين من تلك التي تحتاج إلى مجهود عضلي أكثر مثل :

القاف وأحرف الإطباق وبعض حروف الخلق والراء .

(ج) من المسلم به في النظريات الصوتية الحديثة أن الأحرف الانفجارية

التي كان القدماء يسمونها بالشديدة كالتاء والذال والكاف والباء والجيم الفاهرية ، أسهل من نظائرها الرخوة كالسين والزاء والشين والفاء والجيم الشديدة البعطيش ، ولذلك يلاحظ أن الطفل حين يتعثّر في نطقه يميل عادة إلى قلب الحرف الرخو إلى نظيره الشديد فقد يجعل السين تاء ، والزاي أو الذال دالا ، والتاء تاء والفاء باء وهكذا . وهذا هو ما نفسره به تطور بعض الأحرف الرخوة في العربية الفصيحة إلى نظائرها الشديدة في اللهجة العامية . فالتاء ينطق بها تاء والذال دالا ، لأن لهجات الكلام في تنطورها تتخذ عادة أيسر الطرق ، وما يحملها أقل مجهود عضلي .

نستطيع إذن أن نستنتج من هذا أن الكلمة الكثيرة الحروف إذا تضمنت أحرفا رخوة متعددة ولو لم تكن هذه الأحرف متجاورة ؛ تعدّ من الكلمات الصعبة النطق .

(د) كذلك مما يقرره علم الأصوات اللغوية أن أحرف أقصى الحنك أشق من نظائرها التي مخرجها طرف اللسان مثل :

الكاف إذا قورنت بالتاء ، ولهذا قد نسمع الكاف في لغة الأطفال تاء ، فيقولون أحيانا « تلب » بدلا من « كلب » ، والطفل الإنجليزي يقول tat بدلا من Cat . وعلى هذا فالكلمة الكثيرة الحروف التي تتضمن كافين غير متجاورتين أشق من تلك التي تتضمن تاءين .

(هـ) وأخيراً نقرر هنا ما أجمع عليه علماء الأصوات من أن الأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين ، مما تتطلبه نظائرها المجهورة . فالأحرف المهموسة مجهددة للتنفس ، ولحسن الحظ نراها قليلة الشيوع في الكلام ، لأن خمس الكلام يتكون عادة من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة . فإذا تصادف أن اشتملت الكلمة الكثيرة الحروف على عدد من الأحرف المهموسة عدّت من الكلمات المجهددة الثقيلة إلى حد ما .

من كل هذه الضوابط السابقة نستطيع الحكم على مراتب الصعوبة في الكلمة العربية ، ونعلم أن أسهل الكلمات نطقا تلك التي تتركب من الأحرف الآتية :

اللام . النون . الميم . الدال . التاء . الباء . أحرف المد .

نسوق بعد هذا عدة أمثلة لكلمات يستشهد بها أصحاب البلاغة في كتبهم لتبيان تنافر الحروف والتعثر في النطق .

(١) يروى أن اسرا القيس قال :

« رب جفنة مشعجرة ^(١) وطعنة مسحفرة ^(٢) تبقى غدا بأنقرة » .

ولا شك أن الكلمتين مشعجيره ومسحفرة مما تتعثر فيه الألسنة لطولهما أولا ، ولاشتمال الأولى منهما على التاء التي شقت على ألسنتنا فتطورت في لهجات الكلام إلى تاء ، وعلى الجيم العربية الفصيحة التي أصبحنا نشعر ببعض العنت حين النطق بها . وربما كان مثل هذه الكلمة أقل صعوبة في نطق القدماء العرب الذين كانوا يحسنون نطق هذين الحرفين . أما المشقة في كلمة مسحفرة ، فذلك لتضمنها ثلاثة من الأحرف المهموسة التي هي أيضا رخوة : السين والحاء والفاء .

(٢) قال أبو تمام :

قد قلت لما اطلعخ ^(٣) الأمر وانبعث عسواء ^(٤) تالية غبسا ^(٥) دهاريسا ^(٦)

ففي هذا البيت كلمتان طويلتان هما « اطلعخ » و « دهاريس » ، ولا شك أن الأولى لتضمنها الطاء والحاء وكلاهما من الحروف التي تتطلب جهد عضليا أكثر .

(٣) تروى كتب اللغة التراكيب الآتية :

(١) جادلته فاجر نفس ^(٧) واخرنطم ^(٨) .

(ب) اجرثم ^(٩) القوم (ج) احجنشش ^(١٠) بطن فلان

(١) ملائى (٢) متسعة (٣) اشتد (٤) ليلة حالكا الظلام

(٥) الشديدة الظلمة (٦) الدهاريس الدواهي (٧) غضب (٨) تكبر

(٩) اجتمعوا (١٠) عظم

د — اخروط^(١) بنا الطريق . ه — اقلعط^(٢) شعره
و — اطرغم علينا^(٣) .

ولا شك أن مثل هذه الكلمات إن صحت روايتها ، مما يثقل على اللسان وتنفر منه الأذان لطولها أولاً ، وتضمنها من الحروف ما يتطلب جهداً عضلياً أكثر ، ولهذا تعد رديئة الموسيقى يتجنبها المجيدون من الشعراء .

كل هذا إذا نظر للكلمة كوحدة مستقلة ، أما حين ننظر إلى البيت من الشعر أو شطر منه ، فقد نجد أحياناً ما يسمى بتنافر الكلمات مجتمعة ، وهذه ظاهرة تعرض لها أهل البلاغة في كتبهم وسموها في بعض الأحيان « المعازلة اللفظية » ، وفسروها بأن الثقل على اللسان يكون في البيت أو الشطر ككتلة ، لا في الكلمة الواحدة منه . وقد تكون الكلمة في هذا النوع من الأبيات سهلة النطق إذا أخذت وحدها ونطق بها مستقلة ، فإذا اجتمعت مع غيرها من نظائرها أو أشباهها شعرنا بثقل البيت أو الشطر . وأهل البلاغة يمثلون عادة لهذه الظاهرة بقول القائل :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر
بل يبالغ بعض الرواة فيرى الشطر الثاني من هذا البيت :

وما بقرب قبر حرب قبر !!

ويستشهدون أيضاً بقول القائل :

وازور من كان له زائراً وعاف عافى العرف عرفانه

ويرون في البيتين منتهى ما يمكن من الثقل ، ثم يمثلون لما هو أخف أو أدنى رتبة في الثقل على اللسان بقول أبي تمام :

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معى وإذا ما لمته لمته وحدى

وقد اضطرب شرح البلاغيين لهذه الظاهرة بعض الاضطراب ، ولم يوضحوها
لنا التوضيح الكافي الذى نطمئن إليه .
ويظهر أن السبر فى ثقل هذا النوع من الأبيات يرجع إلى أحد سببين
أساسيين هما :

- ١ — اشتغال البيت أو الشطر من البيت على حرف من الحروف التى تتطلب
جهداً عضلياً مكرراً عدة مرات فى كلمات مختلفة .
- ٢ — زيادة تكرار الحرف الهجائى عن نسبة شيوعه فى اللغة العربية .
وهذان السببان يتداخلان فى بعض الأحيان ، ويصعب وضع حد فاصل
يفصل بينهما .

- ١ — أما السبب الأول فيمكن بوجه عام أن نعد الحروف الآتية من التى
تحتاج إلى ذلك الجهد العضلى وإن كانت تتفاوت فى هذا :
حروف الحلق : الهمزة . الهاء . العين . الحاء . الخاء . الغين .
حروف أقصى اللسان : القاف . الكاف .
حروف وسط اللسان : الجيم . الشين .
حروف الإطباق : الصاد . الضاد . الطاء . الظاء .

فإذا تكرّر حرف من هذه الحروف السابقة فى بيت أو شطر منه استطعنا
أن نحكم على ثقله فى النطق ، ثم نفور الأذن منه ، ويتبع هذا رداءة الموسيقى
اللفظية . وحد هذا التكرار أو عدد المرات التى يسمح بها فى تكرار حرف
من الحروف لا يمكن معرفته إلا بالرجوع إلى السبب الثانى وهو نسبة شيوع
هذا الحرف فى اللغة .

- ٢ — ولا بد لوضوح السبب الرئيسى الثانى من إحصاء دقيق يتناول نماذج
كثيرة من الكلام العربى لنصل إلى نسبة شيوع كل حرف من أحرف
الهجاء فى اللغة العربية . على أنى فى بحث شرحته فى كتاب الأصوات

اللغوية^(١) استطعت الوصول إلى نسب تقريبية لشيوع الحروف في القرآن الكريم وهي :

في كل ألف من الحروف ترد « اللام » ١٢٧ مرة والميم ١٢٤ والنون ١١٢ والهمزة ٧٢ والهاء ٥٦ والواو ٥٢ والتاء ٥٠ والياء ٤٥ والباء ٤٣ والكاف ٤١ وكل من الراء والفاء ٣٨ والعين ٣٧ والقاف ٢٣ وكل من السين والذال ٢٠ والذال ١٨ والجيم ١٦ والحاء ١٥ والخاء ١٠ والصاد ٨ والشين ٧ والضاد ٦ وكل من الغين والثاء ٥ وكل من الزاي والطاء ٤ والظاء ٣ .

فإذا تصورنا أن الشطر من البيت يشتمل عادة على ما يقرب من ٢٠ حرفاً استطعنا أن نصل إلى الضوابط الآتية : —

ا — يغلب أن يشتمل الشطر من البيت على ثلاثة أو أربعة من الأحرف الآتية : اللام والميم والنون .

ب — وعلى مرتين أو ثلاث مرات من الأحرف التالية :
الهمزة . الواو . الهاء . التاء . الياء . الباء . الكاف .

ج — وعلى مرة أو مرتين من الأحرف :
الراء . والفاء . والعين . والقاف . والسين . والذال .

د — وعلى مرة واحدة من الحروف .

الذال . الجيم . الخاء .

ه — أما باقي الحروف فتلك هي النادرة الشيوع .

وفي حدود هذه الضوابط نستطيع الحكم على تكرار الحروف في الشطر من البيت ، وأن نضع مراتب لثقل الكلمات مجتمعة . فتكرر اللام غير تكرر القاف مثلاً . وإذا قبلنا تكرار اللام في الشطر من البيت ثلاث مرات لا نقبل

تكرر القاف مثل هذا العدد . هذا هو السر في ثقل النطق بالشطر : « وليس قرب قبر حرب قبر » ، فقد تكرر فيه القاف فوق طاقتها ، كما تكررت فيه الراء فوق طاقتها . كذلك في الشطر « وعاف عافى العرف عرفانه » تكررت الفاء فوق أقصى ما يحتمل لها من تكرر في اللغة العربية . ولذلك لم نجد غضاضة في تكرر الميم في قوله تعالى « وعلى أمم ممن معك » .

ولسنا نغنى هنا بهذه الضوابط التحديد الدقيق ، بمعنى أن تكرر الميم إذا زاد في الشطر الواحد على أربع مرات كان قبيحاً ، وإنما هي ضوابط تقريبية على ضوءها نستطيع الحكم على التكرر المقبول والتكرر القبيح الذي يسيء إلى موسيقى البيت .

وقد عدّ بيت أبي تمام في مرتبة أدنى من حيث ثقله ، لأن تكرر الحاء وإن زاد عن القدر المألوف في اللغة إلا أن الزيادة لم تصل إلى حد المبالغة ، أما تكرر الهاء في هذا البيت فمقبول .

نسوق بعد هذا أمثلة لزيادة توضيح هذه الظاهرة :

(١) قال أبو تمام :

والجد لا يرضى بأن ترضى بأن . . يرضى امرؤ يرجوك إلا بالرضا
فتكرر حرف الضاد هنا زاد كثيراً عما يحتمل في مثل هذا العدد من
حروف البيت .

(٢) وقول القائل :

لو كنت كنت كتمت السر كما . . كنا وكنت ولكن ذاك لم يكن
فتكرر الكاف والتاء في الشطر الأول وتكرر الكاف في الشطر الثاني .

(٣) قال المتنبي :

فقلقلت بالهم الذي قلقل الحشا قلقل^(١) عيس كلهن قلقل^(٢)

(١) جمع قلقلته وهي النافقة الخفيفة السريعة . (٢) جمع قلقلته أى حركة .

(٤) وإن الذي بينى وبين بنى أبى وبين بنى عمى لمختلف جداً
وتكرر الباء هنا محتمل إذا قيس بتكرار القاف فى بيت المتنبي، وذلك
خلفة الباء أولاً ، ولأن تكررها وإن زاد عن المعهود غير مبالغ فيه
بالنسبة لما ينتظر منها .

ويجب لهذا ألا نسوى بين تكرار الحروف فى البيت الواحد ، فتكرر
القاف غير تكرار السين مثلاً ، وذلك لأن تكرار حرف من الحروف قد يكون
مقبولاً سهل النطق به لا يحتاج إلى جهد عضلى كبير ، فى حين أن تكرار حرف
آخر يكون مجهداً يشق على اللسان وينبى فى الأذان .

ولذلك لا نتفق مع العكبرى شارح ديوان المتنبي حين سوى بين تكرار
القاف فى بيت المتنبي وتكرار الشين فى قول الأعشى :

وقد غدوت إلى الخانوت يتبعنى . . شاورٍ مثل شلول شلشل شول
أو تكرار السين فى قول مسلم بن الوليد :

سَلْتُ وَسَلَّتْ ثُمَّ سَلَّ سَلِيلُهَا . . فَأَتَى سَلِيلُ سَلِيلِهَا مَسْلُولاً
فقد اعتبر العكبرى أن القلقلة فى بيت المتنبي كاسلشلة فى بيت الأعشى
وكالسلسلة فى قول مسلم .

وقد أنصف الصاحب بن عباد حين سمع بيت المتنبي فقال : « ماله قلقل الله
أحشاءه وهذه القافات الباردة ؟ » .

وهنا نروى أبياتاً لشوقي كانت اختيارنا لها بمحض المصادفة وهى قوله
فى الغزل :

خدعوها بقولهم حسناء	والغواني يغرهن الثناء
أتراها تنافست اسمي لما	كثرت فى غرامها الأسماء
إن رأيتنى تميل عني كأن لم	تك بينى وبينها أشياء
نظرة فابتسامة فسلام	فكلام فموعد فلقاء

فليس في كلمات هذه الأبيات حين نبحثها واحدة واحدة ، كلمة توصف
بتنافر الحروف ، وليس في هذه الكلمات مجتمعة ما يمكن أن يعد مما يثقل
النطق به ، ولكن هل كل الأبيات بنسبة واحدة في السهولة ؟ إنني أشعر أن
الشطر الأول من البيت الأول أشق من الأشطر الأخرى ، أو أن الأشطر
الأخرى أسهل منه نطقاً ، وذلك لتضمنه عدداً من الأحرف التي تتطلب جهداً
عضلياً أكثر ، ففيه من حروف الحلق :

الحاء والعين والهاء والهمزة ، وهذا إلى أن فيه القاف .

ولو أن الشاعر استعمل كلمة مثل « وصفوها » بدلا من « خدعوها » لأصبح
الشطر من الناحية الموسيقية أسهل وأرق ، أو لو أنه جعل الشطر :

فتنوها بقولهم حسناء

لزادت سهولته ورقته وحسنت موسيقاه اللفظية ، أما معناه حينئذ فقد تختلف
فيه الآراء ، ولذلك لا أعرض له بخير أو شر !

دعنا نقارن بين قصيدتين قيلتا في ظروف متشابهة ، ونظمنا من وزن واحد
وقافية واحدة ، الأولى للشاعر العباسي البحتري يصف فيه إيوان كسرى ، والأخرى
لأمير شعرائنا شوقي أيام نفيه بالأندلس . وقد ذكر شوقي في مقدمة قصيدته أن
قصيدة البحتري حركته وأثارت خياله فنهج نهجها ، ونسج على منوالها . ومقارنتنا
هنا لا تعدو الناحية الموسيقية للأبيات الأولى في كل من القصيدتين .

قال البحتري :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا^(١) كل جبس^(٢)
وتماسكت حين زغرعتني الدهر التماساً منه لتعسى ونكسى
بلغ من صباية العيش عندي طففتها^(٣) الأيام تطفيف بخس

(٢) اللثيم

(١) العطاء

(٣) أنقصتها في الكيل

وبعيد ما بين وارد رفه^(١) عمل^(٢) شربه ووارد خمس
وكان الزمان أصبح محمو لا هـواه مع الأخس الأخس
واشترأى العراق خطة غبن بعد بيعى الشام بيعة وكس
لا ترزنى مزاولا لاختبارى عند هذى البلوى فتنكر مسى
وقديماً عهدتى ذا هنات آيات على الدينئات شمس^(٣)

* * *

ويقول شوقى :

اختلاف النهار والليل ينسى اذ كرا لى الصبا وأيام أنسى
وصفا لى ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس
عصفت كالصبا اللعوب ومرت سنة حـلوة ولذة خلـس
وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسى
كلما مرت الليالى عليه رق والعهد فى الليالى تقسى
مستطار إذا البواخر رنت أول الليل أو عوت بعد جرس
راهب فى الضلوع للسفن فطن كلما ثرت شاعهن بنفس

* * *

فنحن نرى أن الشعراء قد ترفعا عما يمكن أن يسمى تنافر الحروف مجمعة،
فاذا قسنا موسيقى الأبيات بمقياسنا الحديث وبما تستطيعه ألسنتنا حين النطق
بالأحرف العربية وجدنا فى أبيات البحتري بعض العبارات التى يمكن أن تعدّ
مجهودا بعض الإجهاد مثل قوله :

(١) « عن جدا كل جيس » ، وذلك لأن الجيم العربية الفصيحة قد أصبحت

(٢) شرب غير كاف متقطع

(١) يرد الماء كلما أراد

(٣) عزيزه متمنعة

مما يتعثر فيه بعض الناس في العصور الحديثة ، وتكررها هنا قد يزيد من هذا التعثر .

(٢) « حين زعزعى الدهر » و « طففتها الأيام تطفيف » عبارتان تتطلبان الحذر في النطق خشية الزلل فيه .

ونرى هذه الظاهرة في نواح من أبيات شوقي مثل :

(١) « رق والعهد في الليالي تقسّى » فتردد القاف هنا وهي على ما نعلم من شدة وتطورها في لهجة كلامنا ، قد يجعل هذا الشطر مجهداً بعض الإجهاد . ولو قد استبدل الشاعر بكلمة « رق » كلمة أخرى مثل « حن » لسهل الأمر علينا .

على أنه في كل من أبيات البحترى وشوقي ظاهرة موسيقية لم نشأ أن نعرض لها من قبل ، وتلك هي أن تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لوناً من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه . فتردد حرف السين في قول البحترى « صنت نفسى عما يدنس نفسى » وإن جاوز المعهود في شيوخ السين بعض المجاوزة ، قد حسن من موسيقى الشطر ، لأنها وقعت في مواضع من الشطر موفقة ، وإن لم تكن مقصودة قصداً أو لم يعتمدها الشاعر حين نظم ، فهذا تكرار غير مبالغ فيه قد زاد موسيقى الشطر حسناً وجودة . ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسناً . فليس تكرار الحروف قبيحاً إلا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيراً . فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في نوته . وليس يتأتى هذا لكل شاعر ، كما لا يكون مع كل الحروف ، ولذلك نحذر المبتدئين من الالتجاء إليه .

ونلاحظ أن تردد الأصوات في أبيات البحترى أكثر منه في أبيات شوقي

فقد جاء في أبيات البحترى :

- (١) صنت نفسى عما يدنس نفسى
(٢) التماساً منه لتعسى ونكسى
(٣) الأخص الأخص
(٤) بعد بيعى الشام بيعة
(٥) لا تزرني مزاولا

أما فى أبيات شوقى على سهولتها ورقتها فلا تلاحظ فيها غير :

- (١) صورت من تصورات
(٢) عصفت كالصبا
(٣) وسلا مصر هل سلا

ففى أبيات البحترى تنفن موسيقى ، وفى أبيات شوقى انسياب فى الموسيقى كما ينساب الجدول الهادئ . واحتمال تعثر القارىء الناشئ فى أبيات البحترى أكثر من احتماله فى أبيات شوقى . أما من يحسنون الإنشاد ومن نالوا من الثقافة اللغوية قسطاً وافراً فيشعرون بالتردد الموسيقى فى أبيات البحترى أكثر مما يمكن أن يحسوا به فى أبيات شوقى .

ولست أدري لم شطح خيالى حين قرأت القطعتين فتصورت نفسى كأنما أستمع إلى نوعين من الموسيقى : أحدهما من النوع العميق الذى يتفنن فيه الملحن بكل وسائل الافتنان مثل «سيمفونيات» بهوفن وكان ذلك مع أبيات البحترى ، والنوع الآخر من الموسيقى الخفيفة المحبوبة التى لا تكاد تسمعها الأذان حتى تتلقفها القلوب ، والتى يعجب بها الخاصة والعامة ويطربون لها مثل « فلس » للمؤلف الموسيقى « اشتراوس » وكان ذلك مع أبيات شوقى .

فموسيقى البحترى هنا موسيقى الخاصة من الناس الذين ألفوا البحث والتفتيش عن أسرار اللغة ودقائقها ، أما موسيقى شوقى فى أبياته فهى فى متناول الجميع وموضع إعجاب الجميع .

كل هذا حين نتجرد فى نقدنا عن التأثير بمعانى الأبيات ، ولكن هل يسهل حقاً أن يتجرد الناقد من كل تأثير بمعانى الشعر ؟ إن المرء يتوقع فى موسيقى ألفاظ الشعر الغزلى شيئاً غير الذى يتوقعه فى وصف معركة أو فى هجاء أو فى

موضوع سياسى حماسى . ولكن الشاعر فى كل الحالات مقيد بألفاظ اللغة ، وليس فى مقدوره اختراع ألفاظ تنسجم كل الانسجام مع معانيه ، ولكنه يتخير من قاموس اللغة أصلح الألفاظ لمعانيه فيوفق فى اختياره أحياناً ، ويفتقد ما يطلبه أحياناً أخرى .

ويحاول الشاعر أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها فى المعاني الهادئة الرقيقة . وهنا تكون المخالفة بين نسبة شيوع الحروف فى اللغة شعرها ونثرها ، ونسبة شيوعها فى لغة الشعر وحدها . وكما قسم المعنى إلى عنيف ورقيق يمكن أن تقسم الحروف إلى قسمين : أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادى ، ومرجع هذا التقسيم فى الحروف صفاتها ووقعها فى الآذان ، وربما كانت الأحرف الآتية أنسب الحروف للمعاني العنيفة :

الخاء . القاف . الجيم . الضاد . الطاء . الظاء . الصاد .

فإذا كثرت فى ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها مما يستقبح أو مما تنطبق عليه ضوابط تنافر الحروف مجتمعة ، أحسنا فى موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لانحس بها مع غيرها من الحروف . ذلك هو الكمال المطلق فى موسيقى الشعر ، ولكنه بعيد المنال لأن الشاعر مقيد بألفاظ اللغة ، وليس له من الحرية ما عند الموسيقى فى تركيب نغماته .

قارن بين قول البارودى :

وبحر من الهيجاء خضت عبابه	ولا عاصم إلا الصفيح المشطّب
تظل به حمر المنايا وسودها	حواسر فى ألوانها تتقلب
توسطته والخليل بالخليل تلتقى	وبيض الظبا فى الهام تبدو وتغرب
فما زلت حتى بين الكرّ موقفى	لدى ساعة فيها العقول تغيب

و بين قوله :

ألا يا حمام الأيك إلفك حاضر وغصنك ميساد فقيم تنوح
غدوت سليماً في نعيم وغبطة ولكن قلبي بالغرام جريح
فإن كنت لى عوناً على الشوق فاستعر لعينك دمعاً فالبكاء مريح
وإلا فدعنى من هديك وانصرف فليس سواء باذل وشحيح

* * *

فلا شك أن موسيقى الأبيات الأولى أعنف منها في الأبيات الأخرى ، دون
تأثر بالمعنى فى كل . وربما كان السرف فى عنف الأولى أنها تتضمن من الأحرف
التي أشرنا إليها ضعف ما تتضمن الأخرى من تلك الأحرف .

« ٢ »

جرس الألفاظ فى البديع

لا يتم الحديث عن موسيقى الألفاظ إلا بإشارة سريعة لما جاء فى كتب أهل
البديع عنها ، فقد قسموا البديع إلى نوعين :

(١) معنوى : وهو الذى تتعلق المهارة فيه بناحية المعنى ، أى أن أساس
النظر والبحث فى هذا النوع هو معانى الكلام من نثر ونظم ، والمهارة فى اللعب
بهذه المعانى والتفنن فى طريقة عرضها . على أن هذا النوع وإن خرج فى جملته
عن نطاق ما رسمناه لهذا الكتاب ، يتضمن أموراً تتصل اتصالاً وثيقاً ببحث
موسيقى الألفاظ ، ولكننا إشاراً للإيجاز نصرف النظر عنها ونكتفى بالحديث
عن النوع الثانى .

(٢) اللفظى : هذا النوع من فن البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ .
فهو ليس فى الحقيقة إلا تفنننا فى طرق ترديد الأصوات فى الكلام حتى يكون

له نغم وموسيقى ، وحتى يسترعى الأذن بألفاظه كما يسترعى القلوب والعقول بمعانيه . فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها . ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها جميعا أمر واحد : وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع . ومجيب هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه ، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت ، مضافة إلى ما يتكرر في القافية ، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية .

وأهل البلاغة حين يعرضون للبديع اللفظي يرونه أقساما :

(١) منها ما يسمونه الجنس أو التجنيس : والجناس عندهم قد يكون تاما كما في مثل الآية الكريمة : « ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة » ، ومثل قول الشاعر :

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحيى بن عبد الله
فقد تردد في المثالين كلمة بعينها واختلف معناها في كل مرة .

أما الجنس الناقص فيمثلون له بمثل هذه الآية الكريمة « والتفت الساق بالساق إلى ربك يومئذ المساق » وبمثل الآية « وهم ينهون عنه وينأون عنه » ، وبمثل قول الخنساء :

إن البكاء هو الشفا ، من الجوى بين الجوانح

وفي كل هذه الأمثلة نلاحظ عناية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام وما يتبع هذا من إيقاع موسيقى تطرب له الأذن وتستمتع به الأسماع . ولا شك أن مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة ، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية .

وقد أبى عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة حين عرض للجناس والتجنيس أن يعترف لصاحبه بفضل ، ورأى أن الأمر كله يجب أن يكون

مرجعه للمعنى . فهو ينكر الجمال فى جرس الأصوات ، ويرجع سر الجمال فى الكلمة أو الكلام إلى دلالة الألفاظ . ولا شك أن عبد القاهر قد بالغ فى هذا مبالغة غير محمودة . فجمال الجرس فى الألفاظ أمر معترف به بين أهل الأدب ونقاده فى كل الأمم ، ولا معنى لإنكاره كما حاول عبد القاهر . ويظهر أنه قد عاش فى عصر بالغ فيه أهل الأدب فى العناية بالناحية اللفظية فأخضعوا لها المعانى ، وتكلفوا فى سبيل الإتيان بالبديع اللفظى وسائل أفست الكلام وأخرجته عن غرضه الأساسى وهو الإفهام ، إلى أصوات مكررة تتردد فى نظام خاص دون أن تشتمل على معنى جميل أو خيال حسن .

وتظهر مبالغة عبد القاهر حين نتذكر أن نقاد الأدب قديمهم وحديثهم قد أجمعوا على أمر واحد : وهو وجوب إخضاع اللفظ للمعنى ولم يقل أحد منهم بإخضاع المعنى للفظ ، وإنما الذى تطلبوه هو تجويد اللفظ والتفنن فى طرق تنظيمه وتنسيقه حتى يكسب الكلام مع معانيه الجيدة لونا موسيقيا تهتزله القلوب حين يطرق الأسماع . وأهل البلاغة يهتمون الحديث عن البديع اللفظى بقولهم « يجب أن تكون الألفاظ تابعة للمعنى دون العكس وإلا كان الكلام كعمد من ذهب فيه سيف من خشب » .

فالفضيلة لا تزال فضيلة حتى يسرف الناس فيها ، فالكریم إن أسرف فى كرمه أصبح سفيها ، ومع هذا فلم يقل أحد بالغض من شأن الكرم لأن بعض الناس قد أسرفوا فيه ، وكذلك العناية بجرس الكلام يطلبها الأدباء ويستحسنها النقاد إلا حين يبالغ فيها . وليس يغض من شأنها نهج بعض المتأخرين ، كذلك الذى روى عن « صاحب » حين كتب لقاضى مدينه « قُمْ » قائلا : « أيها القاضى بقم قد عزلناك فقم » ، فقال القاضى والله ما عزانى إلا هذه السجعة . والقاضى يشير بهذا إلى أن شغف « صاحب » بالسجع هو الذى جعله يتلمس أسباب عزله بمثل هذه العبارة المسجوعة .

ب — وهناك أصناف أخرى للبديع اللفظي يعرض لها أهل البلاغة في كتبهم نكتفي منها هنا بالإشارة إلى ما سموه رد العجز على الصدر : ومثلوا له بالآية الكريمة « وتخشى الناس والله أحق أن تحشاه » ، وبمثل أقوال الشعراء :

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العيشة من عرار

* * *

ومن كان بالبيض الكواعب مغرما فما زلت بالبيض القواضب مغرما

* * *

فدع الوعيد فما وعيدك ضاثرى أطنين أجنحة الذباب يضيرُ
كذلك ما يسمى بالسجع : وقد اعتبروه في النثر كالقافية في الشعر ومثلوا له بمثل الآية الكريمة : « فيها سرر مرفوعة وأكواب موضوعة » .
ومن السجع ما يكون في الشعر ، ويسمونه بالمشطر ويمكن أن يمثل له بقول مسلم بن الوليد :

موف على مهج في يوم ذى رهج كأنه أجل يسعى إلى أمل
وقول أبي تمام :

تدبير معتصم بالله منتقم لله مرتقب في الله مرتغب
وقول شوقي :

تسرب في الدموع فقلت ولّى وصفق في الضلوع فقلت ثابا
وليس هذا النوع من السجع إلا أن يضيف الشاعر إلى القافية التي تبنى عليها القصيدة ، قافية أخرى « داخلية » تكون في حشو البيت . وهذه القافية الداخلية تكون عادة مقصورة على بيت واحد أو عدد محدود من أبيات القصيدة . وإذا أتقنت كان لها وقع موسيقى جميل . ونحن نجد هذه القافية الداخلية واضحة كل الوضوح فيما يسميه علماء البلاغة « بالتشريع » ويمثلون له بقول الحريري :

يا طالب الدنيا الدنيا إنها شرك الردى ، وقرارة الأكدار
دارٌ متى ما أضحككت في يومها أبكت غدا ، بعدا لها من دارٍ
غاراتها لا تنقضى وأسيرها لا يفقدى ، بجلائل الأخطار

* * *

إلى غير ذلك من أصناف فصلتها كتب البلاغة ، وقد يخرجنا الحديث عنها
بإسهاب وإفاضة عما رسمناه لهذا الكتاب من أغراض ، وإنما أردنا بهذه الإشارة
العاجلة أن نستكمل الحديث عن موسيقى الألفاظ بذكر شيء عن علاج أهل
البلاغة لها ونظرتهم إليها .

الفصل الثالث

عروض الخليل

« ١ »

كيف درس القدماء

وجد « الخليل بن أحمد » نفسه في مكة المكرمة وقد ترددت في أرجائها قدسية النغم ، توحى إلى ذوى العقول الفذة من العلماء خير ما تنتجها القرائح . فبدأ يفكر في الوزن الشعري وما يمكن أن يخضع له من قواعد وأصول ، ثم انطلق من فوره وحبس نفسه في بيته أياماً وليالى كان فيها يستعرض ما روى من أشعار ذات أنغام موسيقية متعددة . ثم خرج على الناس بقواعد مضبوطة وأصول محكمة سماها علم « العروض » . وقد كانت هذه الكلمة تطلق في اللغة على أكثر من معنى ، ومن معانيها « مكة » لا اعتراضها وسط البلاد ، كما يقال : فأطلق على علمه اسم العروض تيمناً ببيئة مكة التي فيها ألهم قواعد الوزن الشعري .

ويروى الرواة فيما يروون أن الدافع على تععيد هذه القواعد هو أن الخليل لما رأى ما اجتراً عليه الشعراء المحدثون في عهده من الجرى على أوزان لم تسمع عن العرب هاله ذلك ، فاعتزل الناس في حجرة له كان يقضى فيها الساعات والأيام يوقع بأصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قافيته .

وقد ظل الناس يتدارسون قواعد الخليل ويتفهمونها حتى أيامنا هذه لم يزد واحد عليها حرفاً ، بل لقد وقفوا عند الأبيات التي استشهد بها الخليل وأصحابه ،

لا يتعدونها إلا فيما ندر من الأحوال ، ولا همّ لهم إلا تحصيل تلك القواعد يرددون مصطلحاتها ، وينشدون شواهدا دون إصغاء في غالب الأحيان إلى ما اشتملت عليه من نغم وموسيقى .

واقصر شرح طريقة الخليل على ذكر أمور لا تمت للعلم نفسه بصلة وثيقة ، كقولهم : إن العروض يجنبنا مواضع الزلل حين ننشد الأبيات ، ويعرفنا أن القرآن الكريم ليس بشعر بل نسيج وحده ، ولهم في هذا كلام طويل سنعرض له في غير هذا الموضع . وقد زعموا أن الوزن الشعري سر أودعه الله في طباع العرب واختصهم به لم يشعروا به ، ولا نووه فأطلع الله الخليل عليه وألهمه تلك القواعد والأصول .

وقد بلغ من غلوهم في البحث في أوزان الشعر أن اشتراطوا في تسمية الشعر شعراً أن يقصد إليه الشاعر قصداً ويعمد إليه عمداً ، وعلى هذا فليس بشعر ما كان وزنه اتفاقاً ، كتلك الآيات الشريفة التي اتفق وزنها كقوله تعالى (لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون) فإن هذه الآية قد جاءت على وزن من أوزان الشعر العربي ، وذلك لأنهم نزهوا القرآن عن الشعر ، وكالحديث الشريف : (هل أنت إلا أصبع دمية وفي سبيل الله ما لقيت)

فمثل هذا لا يعدّ في رأى العروضيين شعراً ، لأنّ لهم رأياً خاصاً في تفسير قوله تعالى « وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين » . بل لقد حرموا الاقتباس من القرآن في الشعر إلا في مواضع خاصة واستنكروا قول الشاعر :

أقول لمقلتيه حين ناما وسحر النوم في الأجفان سارى

تبارك من توفاكم بليلى ويعلم ما جرحتم بالنهار

وكثير ممن تعرضوا لهذا العلم قد أنكروا على كل ما استحدث من أوزان في العصور المتأخرة حق تسميته شعراً . ولكننا نحمد الله أنهم لم يجمعوا على مثل هذا الرأى الغريب ، بل اختلفوا فيه ، فقد روى عن الزمخشري أنه قال في القسطاس

« والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعراً ولا يخرج به عن كونه شعراً » .

أما أوزان الخليل فهي خمسة عشر وزناً سمي كل منها بحراً ، وذلك كما يقولون ، لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر .

فلما جاء الأخفش أنكر وجود بحر من بحور الخليل ، لأنهما في رأيه لم يردا عن العرب ، ثم زاد هو بحراً لم يذكره الخليل فيما ذكر .

ولست أعلم عالماً من علوم العربية قد اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه العروض على قلة أوزانه وتحددها . فقد استخدم تلاميذ الخليل ألفاظاً كثيرة قليلة الشيوع ، وسبغوا عليها معنى اصطلاحياً يحتاج دائماً إلى شرح وتبيان . فهناك الأسباب والأوتاد ، والسبب قد يكون خفيفاً كما قد يكون ثقیلاً ، وللوتد أنواع فمنه المفروق ومنه المجموع ، ثم قد يجتمع من السبب والوتد ما يسمى بالفاصلة الصغرى أو الكبرى . وربما كان أعقد مصطلحات العروض تلك التي تسمى بالزحافات والعلل ، وقد فرقوا بينها فنسبوا للزحافات صفة الجواز بحيث لا يلزم تكررها في التفاعيل ، أما العلة فلها صفة اللازم ولا تكون إلا في آخر الشطر من البيت . ثم حين رأوا بعض الزحافات واجب الالتزام سموه زحافاً جرى مجرى العلة !!

أما أنواع الزحافات فكثيرة تعني الحافظة ، وتحتاج إلى دراسة مضمّنية في تحصيلها ، فهي تارة إضمار وأخرى نقص وثالثة خبن أو طى أو قبض أو عقل أو عصب أو كف أو خبل أو خزل أو شكل أو نقص ، فإذا استعرضت العلل وجدت أنها لا تقل عن الزحافات تعقيداً فمنها الترفيل والتذييل والتسبيغ والحذف والقطف والقطع والبتر والقصر والحذف والصلم والوقف والكشف ، إلى غير ذلك مما هو معروف مشروح في كتب العروض يجد الطالب في تحصيله مشقة وعنتاً

يجعله ينسى أنه بصدد أمر يمت إلى فن جميل ، بل هو أجل الفنون ، ذلك هو الشعر . هذا إلى مصطلحات أخرى كثيرة للقافية وما يعرض لها ، حتى لقد بلغ من غلوم في هذا الأمر أن جعلوا القافية عاملاً مستقلاً له قواعده وله مصطلحاته . فإذا تذكرنا مع كل هذا أسماء البحور وهي تامة وكذلك وهي ناقصة رأينا الأمر ينفر كل راغب في دراسته ، ويصوره له في صورة بغيضة لا يلجأ إليها الطالب إلا مضطراً .

هكذا تعود المؤلفون أن يعالجوا هذا العلم خلال أحد عشر قرناً من الزمان ليس فيهم من حاول التجديد فيه ، أو تيسير قواعده بجعله مقبولا مستساغاً يلتئم مع فن الشعر وجمال الشعر وحب النفوس للشعر .

ويظهر أن الناس قد أحسوا منذ القدم بهذا التعقيد وتلك الصعوبة ، فقد روى أن رجلاً طلب إلى الخليل أن يعلمه العروض فأقام مدة من الزمان يختلف إليه ولم يحصل شيئاً ، وقد أعيا الخليل أمره ولم ير أن يجابهه بالمنع فقال له يوماً زن قول الشاعر :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيعُ

وفهم الرجل أنه يصرفه عن طلب العروض في رفق وأناة . فانظر كيف يفهم الرجل مراد الخليل بمثل هذا التلميح ثم يعيا عن فهم العروض . أليس في هذا دليل على مشقته وعسره في الدراسة على كثير من الناس .

ولا يزال الطالب في عصرنا الحديث يلقي نفس العنت والمشقة في دراسته ، فلا يكاد يؤدي فيه امتحاناً حتى ينسى تفاصيله ولا يذكر منه إلا عدة ألفاظ يظل يرددها في حياته على سبيل الذكرى .

ولقد نهج الخليل في عروضه نهجاً خاصاً غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية . وإننا حين نحلل ما سماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة ، فيها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية

والترتيب المقطعى للكلام : فنحن نراه قد جعل من « مستفعِلن » تفعيلتين ومن « فاعلاتن » تفعيلتين ، حرصاً على أسبابه وأوتاده وما يصيبها حسب تقسيمه من زحافات وعلل . والحقيقة أن « مستفعِلن » سواء كتبت هكذا أو صورت في صورة أخرى مثل « مستفع لن » فهي هي من الناحية الصوتية كما يخللها العلم الحديث بمقاييسه الحديثة . ويظهر أن الخليل وأصحابه قد تأثروا إلى حد كبير بمقاييس علم الصرف ، فاتخذ رموز الصرف رموزاً للعروض ، مع فارق تافه يدركه كل منا ويدرك سره . على أننا نحمد الله أن بعضاً من العروضيين قد أنكروا التفعيلتين المصنوعتين « مستفع لن » و« فاع لاتن » ، وقصروا تفاعيل العروض على ثمان هي :

فعلن ، فاعلن ، مستفعِلن ، فاعلاتن ، مفاعيلن ، مفاعلاتن ، متفاعِلن ، مفعولات .

والغريب في أمر الخليل ومن نحأ نحوه أنهم افترضوا للأوزان أصولاً تطورت أو تغيرت حتى صارت إلى ما روى فعلاً في الأشعار . فقد افترضوا أن أصل البحر المديد هو :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

مدعين أنه ورد في الشعر وقد سقطت منه التفعيلة الأخيرة ، ولعمري كيف تصوروا هذا ؟ ومن أين جاءوا بمثل هذا الادعاء ! كما افترضوا أن الأصل في بحر الوافر :

مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

غير أن هذه التفعيلة الأخيرة في هذا الوزن لم ترد على هذه الصورة أبداً . وكذلك افترضوا أن بحر الهزج كان في الأصل :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

لكنه لم يرد إلا مجزئاً أى سقطت منه التفعيلة الأخيرة . وقالوا شيئاً مثل

هذا عن البحر السريع فزعموا أن أصله :

مستفعلن مستفعلن مفعولات

لكن تفعيلته الأخيرة لم ترد إلا مقصورة الأطراف وفي صورة « فاعلن » !
هذا وقد جاء الخليل بوزنين غريبين أنكرهما الأخفش ، وأكد عدم
ورودهما عن العرب وهما بحرا المضارع والمقتضب . وقد جعل الخليل لهذين البحرين
أصلاً وفرعاً وادعى أنهما لم يسمعا إلا مجزوءين . وإنك لو بحثت فيما روى لنا من
أشعار عربية عن أمثلة لهذين الوزنين لا تسكاد تظفر بأمثلة صحيحة النسبة ، غير
أنه قد نسب لأبي نواس خمسة أبيات من وزن المقتضب مطلعها :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

وقد استعرضت جميع ما روى في الأغاني لعل أظفر بأمثلة لهذين الوزنين
فلم أجد لهما ذكراً ، إلا في مقطوعتين قصيرتين نسبت إحداهما للحسين
ابن الضحاك^(١) وهي :

عالم بحبيبه مطرق من التيه
يوسف الجمال وفر عوف في تعديه
لا وحق ما أنا فيه من عطف أرجية
ما الحياة نافعة لي على تأييه
النعيم يشغله والجمال يطغيه
فهو غير مكترث للذي ألاقيه
تائه تزهده في رغبتي فيه

* * *

فيقال إن هذه المقطوعة من البحر المقتضب ، على أننا إذا طبقنا عليها ما قاله

أصحاب العروض في هذا البحر وجدنا أنفسنا مضطرين إلى منع كلمة «عطف» في البيت الثالث من الصرف .

أما المقطوعة الثانية فتنسب لسعيد بن وهب وهي^(١) :

لقد قلت حين قرّبت العيس يا نوار
قفوا فاربعوا قليلا فلم يربعوا وساروا
فنفسي لها حنين وقلبي له انكسار
وصدري به غليل ودمعي له انحدار

* * *

وقد قيل لنا إن هذه المقطوعة من البحر المضارع .
ولقد حاول الزجاج أن يؤيد كلام الخليل في شأن هذين الوزنين فقال :
لقد ورد في الشعر منهما البيت أو البيتان ، ولا تكاد توجد منهما قصيدة لعرابي .
وكلام الزجاج حجة للأخفش فليس يكفي ورود بيت أو بيتين حتى يعدّ الوزن
مما تستسيغه الأذن وترتاح إليه كنسج للشعر . ولا بد من شيوع الوزن وكثرة
تداوله وتردده على الأسماع حتى يمكن أن يعدّ وزنا شعريا معترفا به في بيئة من
البيئات . فإذا نطق أعرابي ممن ينسب لهم الفصاحة وممن يحتج بكلامهم كما
يقولون ، بوزن شعري نادر غريب على الأسماع عدّ هذا خارجا عن المألوف
الشائع في البيئة العربية ، ولا يصح أن يذكر بين أوزان الشعر العربي .
لأن استساغة الأوزان الشعرية مسألة عادة تكونت بكثرة تردها على الأسماع ،
لترتاح إليها الأذان وتطمئن إليها النفوس .

من كل هذا نرى أن العروض كما وصفه لنا القدماء قد لحق به شيء غير قليل
من الصناعة وأن قواعده قد عقدت وأسرف في تعقيدها .

فهل آن الأوان لعرضها عرضاً جديداً سهلاً بعيداً عن الصناعة ويمت للشعر
بصلة وثيقة قد يجعلها محبة إلى النفوس يسيرة التناول ؟

« ٢ »

البحور وتحليلها

اتخذ الخليل ومن نحوه من أهل العروض نهجاً خاصاً في تحليل كلمات
البيت من الشعر إلى مقاطع . وقد أوجدوا لنا ثمانية مقاييس سموها بالتفاعيل هي :
فَعُولُنْ ، مفاعيلنْ ، مفاعِلَتُنْ ، فاعِلُنْ ، فاعِلَاتُنْ ، مُتَفَاعِلُنْ ، مُسْتَفْعِلُنْ ،
مفعولاتُ .

وهذه التفاعيل الثمانية تقابل بحروفها في الوزن حروف الكلمات الموزونة في
البيت من الشعر ، فما كان متحركاً قوبل بمتحرك وما كان ساكناً قوبل
بساكن . فمثلاً حين نريد أن نحلل عبارة مثل : من جاءكم ؟ نراها تنطبق على
المقياس « مُسْتَفْعِلُنْ » ، وذلك لأن :

$$\text{مَنْ} = \text{مَسْ} ، \text{جَا} = \text{تَفْ} ، \text{ءَكُمْ} = \text{عِلُنْ}$$

والمساواة هنا كما يقول أهل العروض في أن الحرف المتحرك يقابل حرفاً
متحركاً ولا عبءة بنوع الحركة . فالميم في « من » محركة بالفتح ومع هذا فهي
تقابل الميم المحركة بالضم في المقياس . كذلك الهمزة في « جاءكم » محركة بالفتح
ومع هذا فهي تقابل العين المحركة بالكسرة في المقياس . كذلك يعتبر أهل
العروض حروف المذّ من ألف وياء وواو بمثابة الحرف الساكن . ولهذا نرى
أن ألف المذّ في « جاءكم » تقابل الفاء الساكنة في المقياس .

ولزيادة الإيضاح نضرب مثلاً آخر لفكلمة « عَنَّايمٌ » حين نحللها إلى
مقاطعها نجدها توافق المقياس « فَعُولُنْ » وذلك لأن :

ع = ف ، ظي = عُو ، م = لُنْ

وهكذا نرى أن التنوين في كلمة « عظيم » يُعدّ مقابلاً للنون الساكنة في المقياس . فالعبرة إذن بالنطق ولا شك أننا نسمع التنوين نونا وإن كنا نرمز إليه في الكتابة العادية بحركتين . ومن هنا نلاحظ الصلة الوثيقة في العروض بين الكلمات حسب النطق بها ، وما يقابلها من تلك المقاييس المصطلح عليها . والكتابة العادية كما هو معروف وسيلة ناقصة لتصوير الكلمات كما ينطق بها ، فهناك أصوات نسمعها في النطق ولا نرى لها رمزا في الكتابة مثل كلمة « هذا » فنحن نسمع بعد الهاء ألف مدّ ، كما أن هناك رموزاً في الكتابة لا نسمعها في النطق مثل أداة التعريف « ال » في مثل العبارة : يكتب الدرس .

فحين نريد أن نحلل هذه العبارة إلى مقاطع نرى الجزء الأكبر منها يقابل المقياس « فاعلاتن » ، لأن :

يَلُكْ = فا ، تْ = ع ، بُدْ = لا ، دَرْ = لُنْ

وتبقى السين المحركة في هذه العبارة دون مقابل لها . فنحن هنا لا نسمع في العبارة أداة تعريف ، وإنما نسمع دالا مشددة وهي بمثابة دالين الأولى منهما ساكنة والثانية متحركة .

ولهذا كان للشعر عند تحليل مقاطعه وقياسه بتلك المقاييس المصطلح عليها رسم خاص مؤسس على ما ينطق به المرء في إنشاده للأشعار . فمثلا حين نريد أن نزن قول الشاعر :

لم يطل ليلى ولكن لم أنم رننى عنى الكرى طيف ألم

نكتب الشطر الأول من البيت هكذا :

لم يطل لي	لى ولا كن	لم أنم
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

وهكذا نرى كلمات البيت لا تقابل دائماً تلك المقاييس المصطلح عليها ، بل كثيراً ما نكمل وزن المقياس بجزء من كلمة تالية أو سابقة في البيت من الشعر . وقد اصطلح أهل العروض على اعتبار الحركة الأخيرة في البيت أو الشطر من الشعر بمثابة حرف ساكن فمثلاً قول شوقي :

في الموت ما أعيأ وفي أسبابه كل امرئ رهن بطل كتابه
حين نزنه بميزان أهل العروض يكتب هكذا :

فالموت ما	أعيأ وفي	أسبابه	كل امرئ	رهن بطل	يكتابه
مستعلن	مستعلن	مستعلن	مستعلن	مستعلن	مستعلن

فالكسرة التي انتهى بها كل شطر اعتبرت كحرف ساكن أي أنها تقابل في المقياس النون الساكنة .

فإذا كانت الحركة المتطرفة فتحة كتبت في الأشعار ألفاً وهي تعدّ كذلك بمثابة حرف ساكن ، مثل قول شوقي :

لا تحذ حذو عصاة مفتونة يجدون كل قديم شيء منكرا
حين يكتب هذا البيت برسم العروض نراه هكذا :

لا تحذ حذ	وعصابتن	مفتونتن	يجدونكل	لقديم شيء	إن منكرا
مستعلن	متفاعلتن	مستعلن	متفاعلتن	متفاعلتن	مستعلن

وقد ينتهي كل من الشطر الأول والثاني بحركة الضم مثل قول شوقي :

أما العتاب فبالأحبة أخلق والحب يصلح بالعتاب ويصدق
حين يكتب هذا البيت برسم العروض نراه هكذا :

أتملعتا	بفبلاحب	بتأخلقو
مستعلن	متفاعلتن	متفاعلتن

لُحْبِبِيصْ	لُحْبِلَعْنَا	بَوَيْضَدُوقَا
مستفعلن	متفاعلن	متفاعلن

ولكن حين يكتب الشعر بالرسم العادى يراعى الكاتب أن الضمة الأخيرة أو الكسرة يرمز لهما بالرمز المألوف ، أما الفتحة فيرمز لها دائماً بألف . وجميع هذه الحركات الثلاث حين تقع فى أواخر الأبيات تعتبر فى ميزان الشعر بمثابة حرف ساكن ، ولهذا يكتبون فى الرسم العروضى الكسرة ياء والضمة واوا .

« ٣ »

تيسير الأوزان

نعرض هنا للبحور كما استنبطها الخليل متخذين نفس التسمية التى خلعها على كل منها ، ومعلمين تلك للبحور التى لم ترد لها شواهد صحيحة النسبة فى الأشعار العربية القديمة كالمقتضب والمضارع . ولكننا سنسلك هنا نهجاً مبسطاً خالياً بقدر الإمكان من تلك الاصطلاحات الكثيرة التى اشتملت عليها كتب العروض ، مرتبين البحور حسب نسبة شيوعها فى الشعر العربى القديم . ويمكن أن تقسم البحور حسب نسبة شيوعها إلى أربع مراتب :

أول — الطويل :

ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل فى نسبة شيوعه ، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربى القديم من هذا الوزن . ويشتمل البحر الطويل على مقياسين من المقاييس الثمانية التى أشرنا إليها آنفاً وهما : فعولن ، مقاعيلن ، وهذان المقياسان يتكرران فى البحر الطويل على صورة خاصة وترتيب خاص . فالشطر من البيت يشتمل على أربعة مقاييس ترتب كما يأتى :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وقد تغير صورة كل من هذين المقياسين في القصيدة الواحدة ، بل وفي البيت الواحد من الشعر . فالمقياس الأول « فعولن » كثيراً ما يأتى فى الأشعار « فعولُ » فقط . أما المقياس الثانى « مفاعيلن » فيتخذ فى الشعر صوراً عدة ، ويتوقف هذا على موضعه من البيت . فصوره الجائزة فى آخر الشطر أو آخر البيت أكثر من صورهِ الجائزة فى حشو البيت كما يعبر أهل العروض . وحشو كل بيت من الشعر هو المقياس الذى لا يكون موضعها آخر الشطر أو آخر البيت . فالمقياس « مفاعيلن » حين يكون فى حشو البيت يندر أن تتغير صورته ، على أن أهل العروض قد جوزوا فيه حينئذ صورتين أخريين هما :

مفاعلن ، مفاعيلُ

واعتبروا الصورة الأولى صالحة مقبولة ، ولكنهم اعتبروا الثانية قبيحة مرذولة . ونحن حين نستعرض ما روى من الأشعار فى البحر الطويل لا نكاد نظفر بمثل واحد لتلك الصورة القبيحة ، وأغلب الظن أنها من صنع أهل العروض بنوها على مثل أو مثلين رويًا مصحفين أو أخطأ الرواة فى روايتهما . ومن الواجب إذن أن نهمل هذه الصورة ولا نعترف بها فى الوزن الصحيح للشعر . والحمد لله أن أهل العروض قد اعتبروها قبيحة مرذولة ، ولا يروون لها فى الشعر القديم إلا قول امرئ القيس :

ألا رب يوم لك منهم صالح ولا سيما يوم بدارة جملجل

ولكن معظم الرواة يروون رواية أخرى لهذا البيت صحيحة الوزن هى :

ألا رب يوم لى من البيض صالح ولا سيما يوم بدارة جملجل

وهذا نزهو شعر امرئ القيس عن أن يقع فيه وزن قبيح مرذول .

أما الصورة الأخرى التى اعتبروها صالحة مقبولة فى حشو البيت وهى

« مفاعلن » فهى صورة نادرة لا تستريح إليها الآذان ، وقد رويت فى بعض أبيات

الشعر القديم ، ولكننا لا نكاد نراها في شعر حديث . فقد رويت في معلقة
امرىء القيس عشر مرات مثل قوله :

إذا قامتا تَضُوعُ المسكَ منهما نسيم الصبا جاءت برىا القرنفل
ومثل :

ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيأعجبا من رحلها المتحمل
وجاءت هذه الصورة في معلقة زهير أربع مرات مثل قوله فيها :

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم ليخفى ومهما يكتم الله يعلم
يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يعجل فينقم

وفي معلقة طرفه ثمان مرات . ومع هذا فنحن نشعر بثقل هذه الصورة في
حشو البيت ، وأعلّ انحرافاً في رواية المعلقة هو الذى جاءنا بتلك الحالات التى
رويت في شعر الجاهليين . ويمكن بتغيير طفيف في الرواية أن نصلح الوزن
ونجعله مقبولا في السمع ، فلا يضير المعنى أن نروى أبيات امرىء القيس هكذا :

إذا قامتا يَضُوعُ المسكَ منهما نسيم الصبا جاءت برىا القرنفل

* * *

ويوم عقرنا للعذارى مطيتي فيأعجبا من رحلها المتحمل
كذلك يمكن أن يروى بيت زهير هكذا :

يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر ليوم حساب أو يعجل فينقم
وواجب من يحاول نظم الشعر من هذا البحر أن يتجنب استعمال «مفاعلن»
في حشو البيت ، فموسيقى الأذن تأباه وإن قبله أهل العروض .
أما حين يقع المقياس « مفاعيلن » في آخر البيت فيتخذ إحدى صور ثلاث
كلها جائزة مقبولة ولكنها تتفاوت في نسبة شيوعها في الشعر العربى :
« مفاعلن » ثم « مفاعى » ثم الصورة الأصلية « مفاعيلن » .

ويسمى أهل العروض البيت من الشعر مصرعاً إذا اتحد الشطر الأول مع الثاني في القافية ، ويكون هذا عادة في مطلع القصيدة مثل قول شوقي :

بسيّفك يعلو الحق والحق أغلبُ وينصر دين الله أيان تضربُ

وفي هذه الحالة يكون حكم المقياس الذي ينتهى به الشطر الأول مثل المقياس الذي ينتهى به البيت في جواز الصور الثلاث . أما إذا لم يكن البيت مصرعاً فنرى المقياس الأخير في الشطر الأول يلتزم صورة واحدة لا يجوز غيرها وهي « مفاعلن » .

وأكثر صور البحر الطويل شيوعاً وأحبها إلى النفوس وأقبلها في الآذان هي :

(١) فعولن (أو فعولُ) + مفاعيلن + فعولن (أو فعولُ) + مفاعلن

مثل قول البارودي :

سواي بتحنان الأغاريد يطربُ	وغيري بالذات يلهو ويعجبُ
وما أنا ممن تأسر الخمر لبه	ويملك سمعيه اليراع المثقب
ولكن أخوهم إذا ما ترجحت	به سورة نحو العلا راح يدأب
نقى النوم عن عينيه نفس أبية	لها بين أطراف الأسنة مطلب
بعيد مناط الهم فالغرب مشرق	إذا مارى عينيه والشرق مغرب
له غدوات يتبع الوحش ظلها	وتغدو على آثارها الطير تنعب
همامة نفس أصغرت كل مأرب	فكلفت الأيام ما ليس يوهب
ومن تكن العليا همة نفسه	فكل الذي يلقاه فيها محب

(٢) فعولن (أو فعولُ) + مفاعيلن + فعولن (أو فعولُ) + مفاعي

مثل قول شوقي :

يمدّ الدجى في لوعتي ويزيدُ	ويبدىء بئى فى الهوى ويعيدُ
إذا طال واستعصى فما هى ليلةٌ	ولكن ليال ما لهن عديدُ

أرقت وعادتني لذكرى أحبتى
ومن يحمل الأشواق يتعب ويختلف
لقيت الذى لم يلق قلب من الهوى
ولم أخل من وجد عليك ورقة
وروض كما شاء المحبون ظله
يظلنا والطير فى جنباته
تميل إلى مضى الغرام وتارة
(٣) فعوان (أو فعول) + مفاعيلن + فعولن (أو فعول) + مفاعيلن

مثل قول البارودى :

هو البين حتى لا سلام ولا رد
لقد نعب الوابور بالبين بينهم
سرى بهم سير الغمام كأنما
فلا عين إلا وهى عين من البكا
فيأسعد حدثنى بأخبار من مضى
لعل حديث الشوق يطفىء لوعة
هو النار فى الأحشاء لكن لوقعها
ولا نظرة يقضى بها حقه الوجد
فساروا ولا ذموا جمالا ولا شدوا
له فى تنائى كل ذى خلة قصد
ولا خد إلا للدموع به خد
فأنت خير بالأحاديث يا سعد
من الوجد أو يقضى بصاحبه الفقد
على كبدى مما ألد به برد

* * *

ثانياً :

محور المرتبة الثانية فى نسبة الشيوخ فى الأشعار العربية :

الطام

ولهذا البحر مقياس واحد هو « مُتَفَاعِلن » ، ولا يرد هذا المقياس إلا فى

هذا البحر . ويشتمل شطر البيت من هذا البحر على ثلاثة مقاييس :

متفاعِلن + متفاعِلن + متفاعِلن

ولكن كثيراً ما يحل محل هذا المقياس مقياس آخر هو « مستفعِلن » ، بل يفدر أن نرى البيت الواحد من هذا البحر مشتملاً على المقياس « متفاعِلن » وحده . ولهذا يحق لنا أن نعدّ المقياس « مستفعِلن » مقياساً للبحر الكامل ، مثله مثل « متفاعِلن » سواء بسواء ، إذ نسبة شيوع « مستفعِلن » في وزن البحر الكامل لا تقل عن نسبة شيوع « متفاعِلن » إن لم تزد عنها ، وعلى هذا فمقياس البحر الكامل في حشو البيت يجوز أن يكون « متفاعِلن » أو « مستفعِلن » . وهذا البحر نوعان :

(أ) تام المقاطع أى ترد فيه المقاييس الثلاثة :

متفاعِلن + متفاعِلن + متفاعِلن

(ب) ناقص المقاطع أى يرد فيه المقياس الأخير وقد سقط نصفه :

متفاعِلن + متفاعِلن + متفا .

(أ) أما النوع الأول فهو أكثر دوراناً في الشعر العربي ، وقد نظم منه معظم الأشعار التي جاءت من هذا البحر . والتفعيلة الثالثة والأخيرة قد جاز فيها صورتان أخريان غير « متفاعِلن » ، مستفعِلن » هما :

مُتفاعِلٌ ، مُتفا

غير أن هناك أمراً هاماً يجب أن نفطن إليه وهو أن المقياس الأخير من البيت يجوز أن يكون « متفاعِلن » أو مستفعِلن » في القصيدة الواحدة . ولكن متى كان هذا المقياس « مُتفاعِلٌ » التزم على هذه الصورة في كل أبيات القصيدة الواحدة ولا يصحّ العدول عنه إلى غيره من الصور ، كذلك إذا كان « مُتفا » التزم هذا أيضاً في كل أبيات القصيدة . وعلى هذا فالقصيدة من الكامل التام لها ثلاث أحوال :

(١) تنتهى أبياتها جميعاً بأحد المقياسين « متفاعِلن ومستفعِلن » .

(٢) تنتهى أبياتها جميعاً بصورة متفاعِلْ ومُتفاعِلْ .

(٣) تنتهى أبياتها جميعاً بصورة مُتفا .

وسنورد هنا أمثلة لكل حال من هذه الأحوال الثلاث على الترتيب :

(١) قال شاعر حديث تحت عنوان « محنة الحرب » ، (محمود غنيم) :

رحماك رب إلام نصلى نارها	فنى العباد ولم تضع أوزارها
غابت ملائكة السماء وأصبحت	تذرو أبالسة الجحيم غبارها
قبضت على سكانها يد مارد	جعل الصبيب من الدماء بحارها
فى كل واد ثورة مشبوبة	لا يطفىء البحر الخضم شرارها
حتى كأن الأرض من إعيائها	سكنت وأخطأت النجوم مدارها
كتب الفناء على البرية ويحهم	ما بالهم يستعجلون دمارها
زمر من الأسماك ناطقة إذا	ما جاءت ازدد الكبار صغارها

* * *

فنحن نرى أن هذه الأبيات قد اشتملت على ٢٤ متفاعِلن و ١٨ مستفعِلن ،

كما نرى أن البيت الأول وحده هو الذى جاءت فيه التفعيلة الأخيرة

« مستفعِلن » ، فى حين أن باقى الأبيات قد انتهت بالمقياس « متفاعِلن » وهى قصيدة

واحدة .

(٢) ومثال الحال الثانية قول هذا الشاعر نفسه فى « فجر السلام » :

أدرك بفجرك علما مكروبا	عوذت فجرك أن يكون كذوبا
يأيها السلم المطل على الورى	طوبى لعهدك إن تحقق ، طوبى
ما بال وجهك بعد طول حجابه	يحكى وجوه العاشقين شحوبا
رحماك طال الليل واتصل السرى	حتى تساقطت النفوس لغوبا

لفحت لظى الحرب الوجوه فطف بها كالزهر نفحا والنسيم هبوا
لم يبق في مجرى الدماء بقية شكت العروق من الدماء نضوبا
طحنت فريقيها الحروب بضرسها لا غالباً رحمت ولا مغلوباً
فنحن نرى جميع هذه الأبيات قد انتهت بالوزن (مُتفاعل) أى أنه يلتزم
في كل أبيات القصيدة . ويلاحظ أن هذا المقياس يرد محرك « التاء » وساكنها ،
ولكن الغالب وروده متحرك التاء . ولهذا لا نراه ساكن التاء إلا في بيت
واحد من هذه الأبيات السبعة وهو البيت الأخير .

كذلك نلاحظ أن الشطر الأول في كل هذه الأبيات ينتهى بالمقياس
(متفاعلاً أو مستفعلاً) إلا في البيت الأول لأنه مصرع ، ولهذا انتهى شطره
الأول بنفس المقياس الذي انتهى به البيت أى « متفاعلاً » غير أن التاء فيه
جاءت ساكنة .

ومما قد يسترعى الانتباه في هذه الأبيات السبعة أنها اشتملت على « مستفعلاً »
تسع عشرة مرة ، و « متفاعلاً » خمس عشرة مرة .

(٣) أما الحال الثالثة التى تنتهى أبياتها بالوزن « متفلاً » فهى نادرة في الشعر
العربي ، ولم أظفر بقصيدة واحدة تمثل هذه الحال ، ولكنى عثرت على أبيات
متناثرة في ثنايا عدة قصائد قديمة . فقصيدة « المسيب بن علس » وهو من أصحاب
المتنبيات في جمهرة أشعار العرب ، قد اشتملت على بيتين يمثلان هذه الحال وهما :
أو كلما اختلفت نوى وتفرقوا لفؤاده من أجلهم نبلُ

ولقد رأيت الفاعلين وفعلهم ولذى الرقيبة مالك فضلُ
أما باقى أبيات القصيدة وعدتها أربعة عشر بيتاً فقد جاء من النوع الثانى
للبحر الكامل وهو الناقص المقاطع الذى سنتحدث عنه . ومطلع هذه القصيدة هو :
بكرت لتعزن عاشقاً طفلاً وتباعدت وتخرم الوصلُ

كذلك عثرت على بيت واحد في قصيدة عدتها أربعون بيتاً المخجل
السعدى وهو شاعر مخضرم ، ومطلع القصيدة :

ذكر الرباب وذكرها سقم فصبا وليس لمن صبا حلم
أما البيت فهو :

ويضمها دون الجناح بدفّه وتحفهن قوادم قسّم
كذلك جاء البيت الأخير من قصيدة يزيد بن الحذّاق الشنّى الشاعر
الجاهلى ، ممثلاً لهذه الحال . ومطلع هذه القصيدة :

أعددت سبحة بعد ما قرحت ولبست شكة حازم جلد
والبيت الأخير من هذه القصيدة هو :

ولقد أضاء لك الطريق وأنهجت سبل المسالك والهدى يُعدى

* * *

نستنبط من هذا أن مجيء الشطر الأول من بيت البحر الكامل تام المقاطع أى

متفاعلن + متفاعلن + متفاعلن

ومعه الشطر الثانى ناقص المقاطع أى :

متفاعلن + متفاعلن + متّفا

أقول نستنبط من هذا أن مثل هذا النظام فى بحر الكامل لا يرد فى كل
أبيات القصيدة كما يقول أهل العروض ، أما تلك الأمثلة المتناثرة فى الشعر القديم
فيجب أن نلتمس لها تفسيراً خاصاً ، ولا نتخذ منها قاعدة عامة لأوزان هذا
البحر .

* * *

ب — النوع الثانى للبحر الكامل وهو الناقص المقاطع فذلك هو الوزن
الذى فيه الشطر الأول والثانى قد سقط منهما نصف المقياس «متفاعلن» ، أى أن
كل شطر يكون هكذا :

متفاعلن + متفاعلن + مُتَفَا

غير أننا نجد هذا النصف الباقي « متفا » يجيء في الشطر الثاني بصورتين :
محرك التاء أو ساكنها أى « مُتَفَا » أو « مُتَفَا » ، أما في الشطر الأول وفي غير
الآبيات المصرفة فلا يكون هذا النصف إلا محرك التاء أى « مُتَفَا » .
ولهذا يمكننا أن نقسم هذا النوع الناقص المقاطع إلى حالين ، والقصيدة
منه إلى حالين أيضاً :

(١) قصيدة تنتهى جميع أبياتها بوزن « مُتَفَا » محرك التاء .

(٢) قصيدة تنتهى جميع أبياتها بوزن « مُتَفَا » ساكنة التاء .

. . .

(١) أما الحال الأولى فلا نكاد نرى لها مثلاً واحداً في الشعر الحديث لهذا

نمثل لها بقول أبى العتاهية :

الموت بين الخلق مشتركٌ لا سوقة يبقى ولا ملكٌ
ما ضر أصحاب القليل وما أغنى عن الأملاك ما ملكوا
عجبا تشاغل أهل ذى الدنيا وما فيها لهم درك
طلبوا فما نالوا الذى طلبوا منها وفاتهم الذى دركوا
لم يختلف فى الموت مسلكتهم لا بل سبيلاً واحداً سلكوا

. . .

لجميع أشطر هذه الأبيات تنتهى بنصف المقياس « متفاعلن » أى « مُتَفَا »

بتحريك التاء فيما عدا البيت الثالث الذى جاء بالديوان هكذا ، ويظهر أن
روايته قد أصابها تحريف أو تصحيف . وحق البيت لينسجم فى الوزن مع باقى
الآبيات أن يصبح مثلاً :

عجبا تشاغل أهل ذلك الدنيا وما فيها لهم درك
ولكن يمنع من هذا أن الدنيا مؤنثة واسم الإشارة ذلكم للمذكر . من أجل

هذا نرجح أن البيت يمكن أن يعدّ بمثابة مثل آخر يدل على أن أبا العتاهية كما اشتهر عنه لم يكن يعبأ بقواعد العروض وكان يرى نفسه أكبر منه !
والقصائد التي من هذا النوع قليلة في الشعر العربي بوجه عام .
(٢) أما الحال الثانية فهي الكثيرة الشيوع رويت لها قصائد كثيرة في الشعر القديم والحديث ، فقد جاء بالمفضليات أربع قصائد كل منها يمثل هذه الحال :

قصيدة الحارث بن حازم اليشكري ومطلعها :

لمن الديار عفون بالحبس آياتها كمهراق الفرس
وقصيدة عبد المسيح بن عسلة ومطلعها :

يا كعب إنك لو قصرت على حسن الندام وقلة الجرم
وقصيدة الجميع :

يا جار نضلة قد أنى لك أن تسعى بجمارك في بني هدم
وقصيدة بشامة بن الغدير ومطلعها :

لمن الديار عفون بالجزع بالدوم بين بحار فالشرع
أما في الشعر الحديث فمثالها قول العقاد :

ما حاجة الأملاك للطهر	أم تلك بعض عرائس البحر
أم لؤلؤ رطب توائمه	عريت عن الأصواف والقشر
لا بل منيت بفتنة خلعت	جلبابها للكر والفـر
هي فتنة عزلاء بل فتن	هوجاء ما تضرب به يبر
والغيد أنفذ ما رمين إذا	جردن عن زرد وعن ستر
يا حسنهن وما لبسن سوى	ثوب الملاحاة والصبا النضر
من كل ملساء القوام كما	صاغ المصور دمية القصر
كالموجة البيضاء راقصة	يا طيبها من موجة تجرى

بيضاء أو سماء فارهة والموت بين البيض والسمر
فنحن نرى في جميع أبيات العقاد الشطر الأول ينتهى بوزن « متفا » مع
تحريك التاء ، والشطر الثانى ينتهى به مع تسكين التاء ، فيما عدا البيت الأول
لأنه مصرع ، وفي كل بيت مصرع يتبع آخر الشطر الأول ما ينتهى به الشطر
الثانى .

نستطيع بعد كل هذا أن نلخص قواعد نوعى البحر الكامل الكثيرة
الشيوع والتي يجب أن ينظم منها فيما يلى :

(١) الكامل التام المقاطع لقصائده حالتان :

أ — متفاعلن + متفاعلن + متفاعلن . (فى كلا الشطرين)

ب — متفاعلن + متفاعلن + متفاعل (فى الشطر الثانى فقط)

(٢) الكامل الناقص المقاطع لقصائده أيضاً حالتان :

أ — متفاعلن + متفاعلن + متفا (محررة التاء فى كلا الشطرين)

ب — متفاعلن + مفاعلن + متفا (ساكنة التاء فى الشطر الثانى فقط)

هذا وقد روى أهل العروض لمقاييس البحر الكامل فى حشو البيت صوراً

أخرى سمو بعضها صالحاً مقبولا ومثلوا لها بقول القائل :

يذب عن حريمه بسيفه ورمحه ونبله ويحتمى

غير أنا لا نكاد نظفر بمثل هذا الوزن فى قصيدة صحيحة النسبة ، لهذا نؤثر

عدم التعرض لهذا الوزن بخير أو شر .

أما الصور الأخرى فسمّاها أهل العروض قبيحة مردولة ولم يمثلوا لها كمعادتهم

فى كل وزن قبيح ، ونحن من باب أولى نهملها ولا نشير لها ، فليس كل هذا إلا

من صناعة أهل العروض ورغبتهم فى العثور على الغريب الشاذ .

البسيط

وزن الشطر في هذا البحر هو :

مستفعلن + فاعلن + مستفعلن + فاعلن

خير أن التفعيلة الأخيرة « فاعلن » لا ترد في الشعر العربي على هذه الصورة وإنما نراها في الشطر الأول « فَعِلُنْ » دائماً إلا إذا كان البيت مصرعاً فحينئذ يتبع الشطر الأول في نهايته ما تكون عليه نهاية الشطر الثاني .

أما في الشطر الثاني فتتخذ التفعيلة الأخيرة (فاعلن) إحدى صورتين :

فَعِلُنْ أو فَعْلُنْ

والتفاعيل التي في حشو البيت من « مستفعلن ، فاعلن » لا تلتزم هذه الصورة في أبيات القصيدة الواحدة ، بل نرى « مستفعلن » في بعض الأحيان تصير « مُتَفَعِّلُنْ » كما نرى « فاعلن » تصير في بعض الأحيان « فَعِلُنْ » . وهناك فرق هام بين ما يلحق المقاييس في حشو البيت من تغيير وما يلحقها في آخر البيت ، فكل تغيير يصيب التفعيلة الأخيرة يلتزم في كل أبيات القصيدة الواحدة ، أما تغييرات الحشو فليس من الضروري التزامها في كل الأبيات ، بل لا تلتزم حتى في البيت الواحد منها .

وعلى هذا فالبحر البسيط يمكن أن تقسم قصائده إلى نوعين :

(١) قصائد تنتهي كل أبياتها بوزن « فَعِلُنْ » .

(٢) قصائد تنتهي كل أبياتها بوزن « فَعْلُنْ » .

وفي كل من النوعين نرى المقياسين (مستفعلن ، فاعلن) لا يلتزمان صورة واحدة في حشو الأبيات ، بل نرى أن « مستفعلن » قد تكون في حشو البيت « مُتَفَعِّلُنْ » وأن « فاعلن » قد تكون في حشو البيت « فَعِلُنْ » ، سواء كانت القصيدة من النوع الأول أو النوع الثاني لهذا البحر .

ومثال القصائد التي من النوع الأول قول شوقي في نهج البردة :

<p>أحل سفك دمي في الأشهر الحرم يلويح جنبك بالسهم المصيب رمي جرح الأوبة عندي غير ذي ألم لو شفق الوجد لم تعزل ولم تلم ورب مستمع والقلب في صم أسهرت مضناك في حفظ الهوى فقم وإن بدا لك منها حسن مبتسم فقوم النفس بالأخلاق تستقم والنفس من شرها في مرتع وخم في الله يجعلني في خير معتصم مفرج الكرب في الدارين والنعيم عز الشفاعة لم أسأل سوى أم قدمت بين يديه عبرة الندم يمسك بمفتاح باب الله يغتنم وبغية الله من خلق ومن نسيم لم تتصل قبل من قيلت له بفهم والرسل في المسجد الأقصى على قدم ويا محمد هذا العرش فاستلم</p>	<p>ريم على القاع بين البان والعلم لما رنا حدثتني النفس قائلة جحدتها وكتمت السهم في كبدي يا لائمي في هواه والهوى قدر لقد أنلتك أذناً غير واعية ياناعس الطرف لاذقت الهوى أبدا يا نفس دنياك تخفي كل مبكية صلاح أسرك للأخلاق مرجعه والنفس من خيرها في خير عافية إن جل ذنبي عن الغفران لي أمل ألقى رجائي إذا عز الحجير على إذا خفضت جناح الذل أسأله وإن تقدم ذو تقوى بصالحة لزمت باب أمير الأنبياء ومن محمد صفوة الباري ورحمة ونودي اقرأ تعالى الله قائلها أسرى بك الله ليلا إذ ملائكه وقيل كل نبي عند رتبته</p>
---	---

. . .

فجميع أشطر هذه الأبيات قد انتهت بالوزن « فعِلان » ، ونلاحظ أنه قد التزم فيها جميعاً . أما في حشو الأبيات فنجد المقياس « فاعِلن » يجيء على هذه الصورة أحياناً وعلى صورة « فعِلن » أحياناً أخرى . وورود هاتين الصورتين في

الحشوي كاد يكون بنسبة واحدة . فكلا الصورتين حسن تستريح إليه الأذن وتطمئن إليه . أما المقياس « مستفعلن » فيندر أن يتغير في الحشو إلى « متفعلن » إلا إذا كان في أول الشطر . ونلاحظ أن هذا التغير قد وقع في الأبيات السابقة ما يقرب من ست عشر مرة وكان دائماً في أول الشطر سواء كان الشطر الأول أو الثاني . ووقوعه في أول الشطر حسن جميل تميل إليه الأسماع ولا تنفر منه . ويظهر أن جميع الشعراء المحدثين قد آثروا هذا حين نظموا من هذا البحر ، فلا يجوزون أى تغيير في المقياس « مستفعلن » إلا إذا وقع في أول الشطر ، أما في غير هذا الموضع فيبقى على حاله دائماً .

أما في الشعر القديم فقد ورد هذا التغير في غير هذا الموضع ، ولكن وروده كان نادراً جداً . ونحن نستعرض ما جاء من البحر البسيط في جمهرة أشعار العرب لا نكاد نعثر إلا على مثلين أو ثلاثة لهذا النوع من الأبيات .

أما المفضيات فلم أعر فيها على هذا النوع من الأبيات إلا في قطعة قصيرة لعبد المسيح بن عسلة عدتها خمسة أبيات ، بيتان منها على هذه الصورة وهما :

صبيحته صاحباً كالسيد معتدلاً كأن جؤجؤه مداك أصداف
باكرته قبل أن تلغى عصاره مستخفياً صاحبي وغيره الخافى

فإذا صحت رواية هذه الأبيات — ولا أظنها صحيحة بل لا أظن أننا نقرأها كما كان ناظموها يفعلون — أقول إذا صحت روايتها فإن ندرتها تدل على أن انقضاء أيضاً كانوا يستقلون هذا النوع في البحر البسيط ولا ينظمونه إلا مضطرين لضرورة ما ، من استعمال لفظ بعينه أو اسم مكان لا سبيل إلى تغيير النطق به ، أو غير ذلك من الضرورات التي قد يلجأ إليها الشاعر في شعره .

أما النوع الثاني من قصائد البحر البسيط وهو الذى تنتهى فيه الأبيات بوزن « فعلن » فمثاله قول الشاعر الحديث تحت عنوان « ثورة على الحضارة » (محمود غنيم) :

خرّعتم الجو أشباراً وأميالا وجبتم البحر أعماقاً وأطوالا
 فهل نقصتم هموم العيش خردلة أو زدتمو في نعيم العيش مثقالا
 صرعى الهواء وصرعى الماء قد كثروا وراكب الخيل جر الذيل مختالا
 العيش ألين ظهرا من مراكب إن جنبين هولا فقد قربن أهوالا
 تسنم القوم غرب الجو وانطلقوا كأن للقوم في الأفلاك آمالا
 أقسمت لو دنت الأفلاك طائعة فناها المرء لم يقنع بما نالا

. . .

فنحن نرى أن جميع الأبيات قد انتهت بالوزن «فعلن» ، فهو ملتزم في كل
 أبيات القصيدة كما عرفنا ، ونرى أن الأشرط الأولى في القصيدة قد انتهت كلها
 بالوزن «فعلن» ما عدا البيت الأول لأنه مصرع وشطره الأول يتبع الشطر الثاني
 كما رأينا وسنرى دائماً في كل البحور .

وقد ذكر لنا أهل العروض أن «مستفعلن» في حشو البيت قد تتخذ
 الصورة «متفعلن» وعدوا هذا صالحاً مقبولاً ، على أنا حين نستعرض ما جاء
 في جمهرة أشعار العرب وما روى في المفضليات من قصائد من البحر البسيط لا نكاد
 نعثر إلا على أبيات متناثرة في عدة قصائد هي التي يمكن أن يكون قد أصابها
 هذا التغيير الشاذ الغريب الذي تففر منه الأذن ولا تكاد تستسيغه . وأجدر
 بالباحث المدقق أن يعيد النظر في رواية هذه الأبيات ، أو يلتمس لها قراءة تجعلها
 تنسجم مع موسيقى هذا البحر . ويكفي أن نضرب مثلاً لهذا النوع من الأبيات
 حتى يتبين القارئ أنها تنبو في الأسماع ، ولا تستريح إليها النفوس . ولكي
 يكون هذا واضحاً جلياً يحسن أن نروى هذه الأبيات في قصائدها ، وأن نقرأها
 مع غيرها حتى يظهر الفرق في الموسيقى ويتضح بعدها عن الوزن الصحيح للشعر
 العربي . فحين نقرأ قول سنان بن أبي حارثة المرّي :

إن أُمِسْ لا أشتكى نُصْبِي إلى أحد ولست مهتديا إلا معي هادي
فقد صَبَحْتُ سوامَ الحَيِّ مشعلة رهوا تطالعُ من غور وأنجاد
وقد يَسَرْتُ إذا ما الشول رَوَّحها بردُ العشيِّ بشَفَّافٍ وُصْرَاد
ثُمَّتَ أطعمتُ زادي غير مدخر أهلَ المحلة من جارٍ ومن جاد

* * *

نشعر بتغير غريب في موسيقى البيت الرابع لا تستريح إليه آذاننا وتأباه
كل الإباء ، ولو قد روى هذا البيت مثلاً :

وَنَمْ أَطعمت زادي غير مدخر أهل المحلة من جارٍ ومن جاد
لصلح وزنه وحسنت موسيقاه ومالت إليه الأسماع .
كذلك حين نقرأ قول عبد الله بن عنمة :

إن تسألوا الحق نعظ الحق سائله والدرعُ محقبة والسيف مقروبُ
وإن أبيتم فإننا معشر أنف لا نطعم الذل إن السم مشروب
فازجر حمارك لا يرتع بروضتنا إذن يردّ وقيد العير مكروب
ولا يكوننْ كمجرى داحسٍ لكم في غطفانَ غداة الشعب عرقوب

* * *

لا نكاد نصل إلى كلمة « غطفان » في البيت الرابع حتى نشعر باضطراب
في موسيقى الشعر غير مألوف ولا مستساغ لدى كل من تعودت أذنه سماع الشعر
العربي وإنشاده .

أولى بنا إذن أن ندرس هذا النوع من الأبيات دراسة خاصة ، وأن نجعلها
بمناخ الشواهد المنفردة المنعزلة التي لا تكفي لوضع قواعد عامة في موسيقى الشعر .

الوافر

وزن الشطر الواحد من هذا البحر هو :

مفاعلتُنْ + مفاعلتُنْ + فعولُنْ

والمقياس الأخير « فعولن » لا يتغير أبداً في قصائد هذا البحر ، أما المقياس « مفاعلتن » فكثيراً ما يجيء ساكن اللام أى « مفاعلتُنْ » والتغير الذى يصيب هذا المقياس لا يلتزم فى أبيات القصيدة ، بل ليس من الضروى أن يلتزم فى البيت الواحد منها . وعلى هذا فليس لهذا البحر إلا نوع واحد من القصائد هى التى تنتهى أشطر أبياتها بالمقياس « فعولن » . أما فى حشو البيت فنجده بالمقياس « مفاعلتن » محرك اللام أحياناً وساكنها أحياناً أخرى ، وكلا الحالين سواء فى نسبة الشيموع وحسن الموسيقى ، تستريح إليهما الأذان وتطمئن النفوس عند السماع أو الإنشاد .

قال شوقى فى ذكرى المولد :

سلوا قلبى غداة سـلا وتابا	لعل على الجمال له عـابا
ويسأل فى الحوادث ذو صواب	فهل ترك الجمال له صـوابا
وكنت إذا سألت القلب يوما	تولى الدمع عن قلبى الجوابا
ولى بين الضلوع دم ولحم	هما الواهى الذى شكل الشبابا
تسرب فى الدموع فقلت ولى	وصفق فى الضلوع فقلت ثابا
ولو خلقت قلوب من حديد	لما حملت كما حمل العذابا
ولا ينبيك عن خلق الليالى	كمن فقد الأحبة والصحابا
فمن يغتر بالدنيا فانى	لبست بها فأبليت الثيابا
جنيت بروضها ورداً وشوكا	وذقت بكأسها شهداً وصابا
فلم أر غير حكم الله حكما	ولم أر دون باب الله بابا

وأن البر خير في حيااة وأبقى بعد صاحبه ثوابا
 نبى الله بينه سبيلا وسنّ خلاله وهدى الشعابا
 وكان بياناه للهدى سبلا وكانت خيله للحق غابا
 وعلمنا بنساء المجد حتى أخذنا إبرة الأرض اغتصابا
 وما نيل المطالب بالتمنى ولكن تؤخذ الدنيا غلابا
 وما استعصى على قوم منال إذا الإقدام كان لهم ركابا

* * *

فنحن نرى أن جميع أشطر هذه الأبيات قد انتهت بالمقياس « فعولان »
 وقد التزم هذا في باقى أبيات القصيدة ، كما نرى أن عدد المرات التى ورد فيها
 المقياس « مفاعلتين » محرك اللام تساوى تماما عدد المرات التى جاء فيها
 ساكن اللام .

وقد روى أهل العروض للمقياس « مفاعلتين » صورا أخرى فى حشو
 البيت ، منها ما سموه صالحا مقبولا ، غير أنهم لم يمثلوا له بشواهد صحيحة النسبة
 معروف قائلها ، ومنها صور متعددة عدوها قبيحة مردولة .

والحق أننا استقرأنا ما جاء فى جمهرة أشعار العرب وما جاء فى المفضليات
 من هذا البحر فلم نعثر على شاهد واحد يوضح ما زعموه . فليس فى معلقة عمرو
 ابن كلثوم شىء من هذا ، فاذا بحثت فى جمهرة أمية بن أبى الصلت خيل إليك
 أن بها بيتا أو بيتين شذو منهما كقوله :

فإنى للنبيـه أبى أقسى لمنصور بن يقدم الا قدمينا

والظاهر أن فى رواية البيت على هذه الصورة تصحيفا .

كذلك لم نعثر فى قصيدة المتنخل الهذلى وهو من أصحاب المنتقيات على شىء
 مما توهمه أهل العروض ، ولم يجئ فى المذهبات التى من هذا البحر كذهبتى
 عبد الله بن رواحة وأحيحة بن الجلاح ، شىء يبرهن على صحة قول العروضيين .

فالقصاص الذي جاءت من هذا البحر قديمها وحديثها قد اتبعت ذلك النهج الشائع الذي مثلنا له هنا .

الخفيف

الوزن الشائع لهذا البحر هو أن يتكون الشطر الواحد كما يلي :

فاعلاتن + مستفععلن + فاعلاتن

ولا تلتزم هذه المقاييس الثلاثة حالة واحدة ، بل نراها تجيء في صور أخرى . فالمقياس الأول « فاعلاتن » يرد كثيراً في صورة « فِعلاتن » ، والمقياس الثاني « مستفععلن » يرد كثيراً في صورة « متفععلن » والمقياس الأخير « فاعلاتن » له صورتان آخرتان هما : « فِعلاتن » و « فالاتن » ، وكلها صور حسنة كثيرة الشيوع في أبيات القصيدة من هذا البحر ، وتمتاز صور المقياس الأخير هنا أنها لا تلتزم ^(١) ، وأن إحداها تجزى . وعليه فقد ينتهي بيت من الخفيف بالوزن « فِعلاتن » أو « فالاتن » ، ولا فرق بين هذه الصور الثلاث في الجودة ، فكلها حسن الوقع في الأذان وكلها تستريح إليه الأسماع .

قال حافظ إبراهيم في حادثة دنشواي :

أيها القائمون بالأمر فينا	هل نسيتم ولاءنا والودادا
خفضوا جيشكم وناموا هنيئاً	وابتغوا صيدكم وجوبوا البلادا
وإذا أعوذتكم ذات طوق	بين تلك الربا فصيدوا العبادا
إنما نحن والحمام سواء	لم تغادر أطواقنا الأجيادا
لا تظنوا بنا العقوق ولكن	أرشدونا إذا ضللنا الرشادا
لا تقيدوا من أمة بقتيل	صادت الشمس نفسه حين صادنا
جاء جهالنا بأمر وجئتم	ضعف ضعفه قسوة واشتدادا
أحسنوا القتل إذا ضمنتكم بعفو	أقصاها أردتم أم كيدا
أحسنوا القتل إن ضمنتكم بعفو	أنفوسا أصبتم أم جمادا

(١) على خلاف ما عهدناه في البحور الأخرى .

ففي هذه الأبيات الوطنية نرى أن المقياس الأول جاء غالباً على وزن « فاعلاتن » ، وعدد المرات التي جاء فيها على هذا الوزن في هذه الأبيات التسعة هو خمس عشر مرة . أما المقياس « مستفععلن » فلم يجيء في هذه الأبيات على هذا الوزن إلا مرتين :

في الشطر الثاني من البيت الرابع مرة ، وفي الشطر الأول من البيت السادس مرة أخرى ، وفي باقي المرات جاء هذا المقياس على وزن « متفععلن » أي ست عشرة مرة .

وقد جاء المقياس الثالث على وزن « فاعلاتن » أربع عشرة مرة ، وعلى وزن « فعِلاتن » ثلاث مرات : إحداها في الشطر الأول من البيت الرابع والثانية في الشطر الأول من البيت الخامس والثالثة في الشطر الأول من البيت السادس . وقد جاء هذا المقياس في هذه الأبيات التسعة على وزن « فالاتن » مرة واحدة في آخر الشطر الثاني من البيت الرابع .

ولا تدل كثرة ورود وزن بعينه في هذه الأبيات على أن هذا الوزن يفضل غيره في هذا البحر ، وإنما المصادفة البهتة هي التي جاءت لنا بهذا التوزيع . وقد نجد في قصيدة أخرى من الخفيف توزيعاً آخر ونسباً أخرى . والذي يشهد به الذوق الموسيقي أن كل هذه الأوزان سواء في حسنها وجودتها وميل النفوس إليها .

هذا وينعم لنا أهل العروض أن المقياس الأخير « فاعلاتن » قد يجيء أحياناً « فاعلن » ويزوون لهذا بيتاً نسبوه إلى الكميت بن زيد هو :

ليت شعري هل ثم هل آتينهم أم يحولن من دون ذاك الردى

وحين نراجع الهاشميات التي نظمها الكميت لا نرى لهذا البيت أثراً .

بل إن أهل العروض أنفسهم يذكرون في كتبهم أن هذا البيت روى برواية

أخرى هي : ^(١)

ليت شعري هل ثم هل آتينهم أم يحولن من دون ذلك الحمام
والبيت على هذه الرواية ينسجم مع ما ذكرناه عن هذا البحر ، إذ ينتهي
حينئذ بالوزن « فاعلاتن » . والأمر الغريب في قول العروضيين أن يرووا البيت
الواحد بروايتين مختلفتين في القافية ؛ مما يدل على أن القصيدة التي يمكن أن
تكون قد تضمنت هذا البيت غير معروفة لهم . فماذا قال الكميت قبل هذا
البيت أو بعده لا ندري ! وليس يعقل أن الشاعر قد نظمه منفرداً منعزلاً ثم
دفع به إلى أهل العروض ليستشهدوا به في صناعتهم !

ويحدثنا أهل العروض أيضاً عن نوع من البحر الخفيف انتهت فيه كل أشطر
القصيدة بالوزن « فاعلن » بدلا من « فاعلاتن » . ويروون لهذا شاهداً غير منسوب هو :
إن قدرنا يوماً على عامر ننتصف منه أو ندعه لكم
ويتردد هذا الشاهد بعينه في كتبهم ولا نكاد نظفر منهم بمثل آخر . فإذا
نحن رجعنا إلى القصائد قديمها وحديثها لعلنا نظفر بواحدة منها نظمت على هذا
الوزن أعيانا البحث ثم لا نكاد نعثر على شيء من هذا . فليس في جمهرة أشعار
العرب ولا المفضليات ولا في الدواوين القديمة التي رجعت إليها أثر لهذا الوزن .
وكان حق الدواوين الحديثة من باب أولى أن تخلو من هذا الوزن النادر ،
ولكنني عثرت في ديوان العقاد على قطعة عدتها عشرة أبيات يمكن أن تنسب
إلى هذا الوزن الذي ذكره العرضيون ، غير أننا نلاحظ أن العقاد قد جعل جميع
أشطر الأبيات العشرة تنتهي بالوزن « فعِلن » لا « فاعلن » ، والتزم هذا في
كل القطعة وهي :

قال العقاد تحت عنوان وردة محزنة :

وردتي فيم أنت ضاحكة يلمح البشر منك من لمحا
فيم هذا الجمال يحزني رونق فيه كان لي فرحا
كنت أهوى الورود أصاحها ما لذكرى الحبيب قد صلحا

هو في نيتي هديته وهو فوق الغصون ما برح
 وإخال القبول يرمقه واضحاً فيه كلما وضحا
 ثم ولي الهوى وأعقبني نظرا يفكر النهار ضحى
 فإذا الورد غصّة وشجى يتراءى بالهجر لى شبحها
 وإذا الزهر كاليتيم إذا راق في العين حسنه جرحا
 كان للحب زينة فغدا أثرا فوق لحده طرعا
 الذبول الذبول ارفق بى من رواء يزيدنى ترعا

• • •

وإذا نحن ذكرنا أن ما جاء في ديوان للعقاد من البحر الخفيف هو حوالى
 خمسمائة بيت وليس فيه إلا هذه القطعة ذات عشرة الأبيات ، اتضح لنا أن
 العقاد قد تعمد النظم من هذا الوزن تعمداً وقصد إليه قصداً ، ولعله قد وجد في النظم
 منه جهداً وعنتاً. فهل رمى العقاد بهذا إلى مجازاة أهل العروض في قولهم ، أو هل
 عثر على شعر قديم من هذا الوزن فقلده ؟ لا ندرى . وقد قلد العقاد في النظم من
 هذا الوزن شاعر آخر هو صاحب ديوان الملاح التائه فنظم قطعة واحدة عدتها
 ١٧ بيتاً التزم فيها ما التزمه العقاد من انتهاء جميع أشطر الأبيات بالوزن « فعلن »
 بدلاً من « فاعلن » ، وجعل عنوانها « فى الشتاء » قال :

ذكرينى فقد نسيت ويا رب ذكرى تعيد لى طربى
 وارفعى وجهك الجميل أرى كيف هذا الحياء لم يذب

نسائل أنفسنا بعد هذا ، أحقاً أن العروضيين كانوا جادين حين ذكروا لنا
 أن المقياس الأول « فاعلاتن » يأتى أحياناً « فاعلات » ، وأن مثل هذا يعدّ
 صالحاً مقبولاً ؟ !

يخيل إلى أن قولهم هذا ليس إلا مجرد صناعة عروضية ، فلا نكاد نظفر لمثل
 هذا الزعم بشواهد صحيحة النسبة .

الرمل

وزن الشطر الواحد من هذا البحر هو :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن

غير أن المقياس الأخير « فاعلن » يحىء فى أواخر الأبيات على صورتين آخرين هما حسب نسبة شيوخهما : فاعلاتن ، فاعلاتن . أى أن مقاطعه تزيد لا تنقص وعلى هذا فالمقياس الأخير فى البيت من بحر الرمل يرد على إحدى الصور الثلاث الآتية :

فاعلن أو فاعلاتن أو فاعلاتن

ومتى جاء على صورة من هذه الصور التزمت فى كل أبيات القصيدة . ولهذا يمكن أن نقسم القصائد التى تحىء من هذا البحر إلى ثلاثة أقسام :

(١) فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(٢) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(٣) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(١) قصائد تنتهى أبياتها بوزن « فاعلن » مثل قول شوقي :

علموه كيف يحفون فجفوا	ظالم لاقيت منه ما كفى
مسرف فى هجره ما ينتهى	أتراهم علموه السرفا
جعلوا ذنبى لديه سهري	ليت بدرى إذ درى الذنب عفا
صح لى فى العمر منه موعد	ثم ما صدقت حتى أخلفا
يا خليلي صفا لى حيلة	وأرى الحيلة ألا تصفا
أنا لو ناديت به فى ذلة	هى ذى روى فخذها ما احتفى

ونلاحظ في هذا النوع من القصائد أن المقياس « فاعلن » يحىء أحياناً « فعِلن » ، ولهذا نرى القصيدة من هذا النوع تنتهى أشطرها بوزن « فاعلن » ، أو « فعِلن » ، وكلاهما حسن جيد تستريح إليه الأذان . وفي أبيات شوقي السابقة نجد الشطر ينتهى أحياناً بوزن « فاعلن » وأحياناً أخرى بوزن فعِلن ، وقد انتهت سبعة أشطر من الأبيات السابقة بوزن « فاعلن » وانتهت الأشطر الخمسة الباقية بوزن « فعِلن » . وهذا النوع من القصائد هو أكثر الأنواع شيوعاً في بحر الرمل .

(٢) قصائد تنتهى أبياتها بوزن « فاعلات » وتنتهى الأشطر الأولى منها بوزن « فاعلن » إلا حين يكون البيت مصرعاً فيتبع الشطر الأول الشطر الثانى من حيث نهايتهما أى ينتهيان بوزن « فاعلات » ، مثل قول شوقي يحى أم الحسين :

أرفى الستروحي بالجبين وأرينا فلق الصبح المبين
وقفى الهودج فينا ساعة نقتبس من نور أم الحسين
واتركى فضل زماميه لنا نتناوب نحن والروح الأمين
قد سقيناً بمحياك الحيا ولقينا حول يمناك اليمين
مقدم قد قرن الخير به رب خير فى وجوه القادمين

• • •

فالبيت الأول لأنه مصرع ينتهى شطره الأول بوزن « فاعلات » مثله فى هذا مثل الشطر الثانى . أما باقى الأبيات فينتهى شطرها الأول بوزن « فاعلن » والشطر الثانى بوزن « فاعلات » ، ويلتزم هذا فى كل أبيات القصيدة . وكما رأينا فى النوع الأول أن « فاعلن » تختصر أحياناً إلى « فعِلن » كذلك « فاعلات » تختصر أحياناً إلى « فعِلات » . وكما أنه لا فرق بين « فاعلن » و « فعِلن » فى الوزن الموسيقى كذلك لا فرق بين « فاعلات » و « فعِلات » ، فكلاهما حسن جيد ترتاح إليه الأسماع ، ويردان فى أبيات القصيدة الواحدة .

ففى الأبيات الخمسة السابقة ينتهى الشطر الأول من البيت الثانى بوزن « فاعلن » ،

ولكن ينتهى الشطر الأول من البيت الخامس بوزن « فعلن » ، وكلاهما فى قصيدة واحدة . ونلاحظ أن هذه الأبيات الخمسة قد انتهت بوزن « فاعلات » وهو ملتزم فى كل القصيدة غير أننا نجد فى هذه القصيدة بعض الأبيات قد انتهت بوزن « فِعلات » بدلا من « فاعلات » مثل قوله :

كل حمد لم أصغه زائل خالد الحمد بما صغت رهين

. . .

وقد تجيء كل أبيات القصيدة مصرعة وحينئذ نرى الشطر الأول من البيت ينتهى بما ينتهى به الشطر الثانى مثل قول شوقى تحت عنوان رسالة الناشئة :

أحمد الله وأطرى الأنبياء مصدر الحكمة طرا والضياء
وله الشكر على نعمى الوجود وعلى ما نلت من فضل وجود
اعبد الله بعقل يا بنى وبقلب من رجاء الله حي
الرجه تعطى مقاليد الفلك واخشه خشية من فيه هلك

. . .

فنحن فى هذه الأبيات المصرفة نرى الأبيات الأول والثانى والرابع تنتهى بكل أسطرها بوزن « فاعلات » ، ونرى البيت الثالث ينتهى شطراه بوزن « فاعلن » .

(٣) قصائد تنتهى أبياتها بوزن « فاعلاتن » ، وتنتهى الأسطر الأولى منها بوزن « فاعلن » إلا حين يكون البيت مصرعاً فينتهى الشطر الأول منه بوزن « فاعلاتن » أيضاً ، مثل قول شوقى فى الطيران :

قم سليمان بساط الريح قاما ملك القوم من الجو الزماما
حين ضاق البر والبحر بهم أسرجوا الريح وساموها للجماما
صار ما كان لكم معجزة آية للعالم آتاها الأناما
قدرة كنت بها منفردا أصبحت حصاة من جد اعتراما

ومنها :

رب إن كانت تلخير جعلت فاجعل الخير بناديهما لزاما
وإن اهتز بها الشر غدا فتعالتمطر الموت الزؤاما
فاملأ الجو عليها رجما رحمة منك وعدلا وانتقاما

فنحن نرى البيت الأول لأنه مصرع قد انتهى شطراه بوزن « فاعلاتن » ،
أما في باقى الأبيات فقد انتهى الشطر الأول بوزن « فاعلن » ، وانتهى الشطر
الثانى بوزن « فاعلاتن » . وفى هذا النوع أيضاً نرى « فاعلاتن » تجيء
أحيانا « فعِلاتن » ، أى أن أبيات هذه القصيدة تنتهى بوزن « فاعلاتن »
أو « فعِلاتن » ، وكلاهما جيد كثير الشيوخ حسن الوقع فى الأذان . وقد انتهت
الأبيات السبعة السابقة بوزن « فاعلاتن » ، ولكن هذه القصيدة قد اشتملت على
بعض أبيات تنتهى بوزن « فعِلاتن » مثل قوله يصف صعود الطائرات :

ذهبت تسمو فكانت أعقبا فنسورا فصقورا فحماما
وقد تجيء كل أبيات القصيدة مصرعة وحينئذ تنتهى كل أقطرها بوزن
« فاعلاتن » مثل تلك الأغنية الحديثة التى تسمى بالجنودول :

أين من عيني هاتيك الجمالى يا عروس البحر يا حلم الخيال
أين عشاقك سمار اللالى أين من واديك يا مهد الجمال
موكب الغيد وعيد الكرنفال وسرى الجنودول فى عرض القفال

. . .

بين كأس يتشهى الكرم خمره وحبيب يتهنى الكأس ثغره
التقت عيني به أول مره فعرفت الحب من أول نظره

. . .

أين من عيني هاتيك الجمالى يا عروس البحر يا حلم الخيال
تلك هى أنواع الرمل الثلاثة ، ولم يبق إلا أن نذكر أن المقياس « فاعلاتن »

الذى يحىء فى حشو الأبيات قد يصير « فعلاتن » فى الأنواع الثلاثة . فكما يشتمل حشو البيت على المقياس « فاعلاتن » قد نرى هذا المقياس فى حشو بيت آخر أو البيت نفسه فى صورة « فعلاتن » ، وكلاهما جميل جيد تسريح اليه الأذان وتستمع بموسيقاه . ونرى هذا واضحاً جلياً فى جميع الأمثلة التى تقدمت ، وفى جميع أنواع بحر الرمل .

أما ما ذكره أهل العروض من جواز أحوال أخرى فى حشو الأبيات فلم يرد فى الأشعار قديمها وحديثها ما يؤيد قولهم ، من قصائد صحيحة النسبة محققة الرواية .

المتقارب

يتكون الشطر الواحد من هذا البحر من المقياس « فعولن » مكرراً أربع مرات أى :

فعولن + فعولن + فعولن + فعولن

وتتخذ « فعولن » التى تقع فى آخر البيت صوراً عدة ، وفى بعض القصائد نراها « فعولن » ، وفى البعض الآخر نراها « فعول » ، وأحياناً نجدها « فعو » فقط . ولهذا يمكن أن تقسم القصائد التى ترد من هذا البحر إلى أقسام ثلاثة وردت فى الشعر العربى بكثرة ، ورويت لها القصائد المتعددة ، ولكنها ليست بنسبة واحدة فى الشيوع . وأكثر هذه الأقسام الثلاثة شيوعاً وأحبها إلى الشعراء هو الوزن الآتى :

فعولن + فعولن + فعولن + فعو

أى أن ينتهى كل بيت من القصيدة الواحدة بالوزن « فعو » بدلاً من « فعولن » ، ولا بد من التزام هذا فى كل الأبيات . . . مثل قول البارودى « فى صفات الحاكم » :

إذا سدت في معشر فاتبع سبيل الرشاد وكن مخلصا
ووال الكريم ودار السفية وصل من أطاع وخذ من عصي
ونقب لتعلم غيب الأمور فإن من الحزم أن تفحصا
ولا تبقيَنَّ على فاجر فإن اللئام عبيد العصا
وإن خفي الحق فاصبر له وبادر إليه إذا حصصا

فنحن في هذه الأبيات الخمسة نرى كل بيت قد انتهى بالوزن « فعو » ،
أما الأشر الأول فتراها تنتهي أحيانا بوزن « فعولن » ، وأحيانا بوزن
« فعو » . فقد انتهى الشطر الأول من البيتين الثاني والثالث بوزن « فعولن » ،
وانتهى في باقى الأبيات بوزن « فعو » ، وكلاهما فى الشطر الأول حسن جيد
تستريح إليه الآذان . ونلاحظ هذا التنوع فى الشطر الأول بين « فعولن » و « فعو »
دون أن يلتزم أحدهما فى هذا الشطر ، إلا إذا كان البيت مصرعا فيتبع الشطر
الأول الشطر الثانى ، فنحن نخيرون فى الشطر الأول بين أن نجعله ينتهى بوزن
« فعولن » أو « فعو » إلا حين يكون البيت مصرعا . وهذا الخيار غير مقصور
على نوع بعينه من أنواع قصائد المتقارب بل يشملها جميعا ، ففى كل أنواع القصائد
التي ترد من البحر المتقارب يجد الناظم نفسه مخيرا بين أن يجعل الشطر الأول من
كل بيت ينتهى بوزن « فعولن » أو « فعو » إلا حين يكون البيت مصرعا .
النوع الثانى للقصائد التي تجيء من هذا البحر هو تلك القصائد التي تنتهى
كل أبياتها بوزن « فعولن » مثل قول الشاعر الحديث يصف جلسة له مع ولديه
الصغيرين ^(١) :

وأطيب ساع الحياة لديّا عشية أخلو إلى ولديّا
إذا أنا أقبلت يهتف باسمي الـ فطيم ويحبو الرضيع إليا
فأجلس هذا إلى جانبي وأجلس ذاك على ركبتيّا

وأغزو الشتاء بموقد فحم وأيسط من فوقه راحتيا
هنالك أنسى متاعب يومى كأنى لم ألق فى اليوم شيا
فكل طعام أراه لذيذا وكل شراب أراه شهيا

* * *

فقد انتهى كل بيت من هذه الأبيات الستة بوزن « فعولن » ، والتزم هذا
فى سائر أبيات القصيدة . أما الشطر الأول من البيت الأول فقد انتهى وجوبا
بوزن « فعولن » لأن البيت مصرع ، ولكن فى باقى الأبيات نلاحظ أن الشطر
الأول انتهى أحيانا بوزن « فعولن » وأحيانا أخرى بوزن « فعو » . وفى الأبيات
السابقة نرى أن الشطر الأول من البيت الثالث قد انتهى بوزن « فعو » ، وانتهى
فى باقى الأبيات بوزن « فعولن » ، والشاعر مخير فى هذا كما عرفنا .

والنوع الثالث للقصائد التى ترد من البحر المتقارب هو تلك القصائد التى
تنتهى كل أبياتها بوزن « فعول » مثل قول العقاد تحت عنوان « النوم » :
أيا ملكا عرشه فى العيون يظلل دنيا الكري باجنح
ضمت عليك جفونا تراك أبر بها من وجوه الملاح
تلم بأهدابها فى الظلام فتنسى جبين الزمان الوقاح
وتدنى إلينا بعيد الرجاء إذا الدهر ما طلنا بالسماح
أراك خلقت لنا هدنة تعاودنا فى مجال الكفاح
فجميع أبيات هذه القصيدة تنتهى بوزن « فعول » . أما الشطر الأول فى
كل بيت فأحيانا ينتهى بوزن « فعولن » وأحيانا أخرى بوزن « فعو » ، وفى
الأبيات الخمسة السابقة نرى الأشطر الأولى فيها قد انتهى معظمها بوزن « فعولن » ،
وانتهى الشطر الأول من البيت الخامس بوزن « فعو » .

تلك هى الأنواع الثلاثة الكثيرة الشيع فى الشعر العربى ، وهى التى طرقها
معظم الشعراء قديمهم وحديثهم ، واستحسنوها ومالوا إلى موسيقاها .

غير أن أهل العروض قد رووا لنا نوعاً رابعاً لقصائد المتقارب ، وهى تلك القصائد التى تنتهى أبيانها بوزن « فعْ » فقط بدلاً من « فعولن » . ولا نكاد نظفر بمثل واحد لهذا النوع فى الشعر الحديث ، ويظهر أن شعراءنا المحدثين لم يستسيغوه أو لم يألفوه ، فليس بينهم من طرقة فى شعره ، بل لا نكاد نظفر بقصيدة واحدة لشاعر قديم جاءت من هذا النوع ، وكل الذى عثرت عليه فى أثناء جولاتى فى دواوين الشعر قديمها وحديثها هو مثل واحد لا يزيد على عدة أبيات جاء فى الأغانى^(١) :

روى أن السيد الحميرى كان بالأهواز فمرت به امرأة من آل الزبير تزف
إلى إسماعيل بن عبد الله بن العباس ، وسمع الجليلة فسأل عنها فأخبر بها فقال :
أَتُنَّا تَزْفَ عَلَى بَغْلَةٍ وَفَوْقَ رَحَالَتِهَا قَبَّةٌ
زَيْبَرِيَّةٌ مِنْ بَنَاتِ الذِّى أَحَلَّ الْحَرَامَ مِنَ الْكَعْبَةِ
تَزَفُ إِلَى مَلِكٍ مَا جَدَ فَلَا اجْتِمَاعَ وَبِهَا الْوَجِبَةُ

* * *

وقيل إن العروس دخلت فى طريقها إلى خربة للخلاء فنهشتها أفعى فماتت ، فكان السيد الحميرى يقول لحقتها دعوتى .

نرى من كل هذا أن النوع الرابع إن صحت روايته قد انقرض ، ولم يعد مما يطرقة الشعراء ، وواجبنا الآن ألا ننظم منه .

بقى بعد هذا أن نذكر أن « فعولن » فى حشو البيت يجوز أن تصبح « فعول » فقط ونرى هذا واضحاً جلياً فى كل القصائد السابقة ، وكلاهما فى الحشو حسن مستساغ تستريح الأذان إلى موسيقاه .

السريع

هذا بحر من أقدم بحور الشعر العربى غير أن ما روى منه فى الشعر القديم قليل ، مثله فى هذا مثل بحر الرمل ، ولكن الرمل قد وجد عناية فى الشعر الحديث حتى أصبح الآن يحل المرتبة الثانية بين الأوزان الشعرية ، فى حين أن السريع قد قلت نسبة شيوعه فى شعرنا العصرى ، وأصبح شعراؤنا ينفرون منه ومن موسيقاه . والحق أننا حين ننشد شعراً من هذا البحر نشعر باضطراب فى الموسيقى لا تستريح اليه الآذان إلا بعد صرمان طويل ، وذلك لقلة ما نظم منه . والآذان تعتاد النغمات الكثيرة والتعدد وتميل إلى ما ألفته ، وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن . أما ما نظم به بعض الشعراء المحدثين من شعر قليل على هذا الوزن فإنما كان تقليداً لقصائد قديمة أعجبوا بها فنسجوا على منوالها رغبة فى التنويع لا حباً للوزن نفسه ، ولعلمهم قد وجدوا فى هذا جهداً وعنتاً .

وأهل العروض فى علاجهم لهذا البحر قد تصوروا أنه ينتهى بالمقياس « مفعولات » ، وقالوا إن هذا المقياس لم يرد فى الشعر مطلقاً ، وإنما جاء على صور أخرى ذكروها لنا . وليت شعرى لم نفترض مثل هذا الفرض الخيالى الذى لا وجود له ، ولسنا فى حاجة إليه . ويظهر أنهم حين رأوا أن هذا البحر تنتهى أبياته فى غالب الأحيان بوزن « فاعلن » ، وأن مثل هذا المقياس « فاعلن » يلتزم فى البحر السريع فلا يكاد يصيبه ذلك التغير المألوف فى هذا المقياس ، وذلك بأن يصير « فاعلن » كما فى بحر البسيط والرمل ، تصوروا من أجل هذا أن « فاعلن » فى هذا البحر ليست مقياساً أصلياً ، وإنما هى تطور لمقياس آخر .

لهذا نؤثر فى علاج هذا البحر مسلكاً آخر غير ما سلكه أهل العروض من حيث نهاية الأبيات . والوزن الشائع لكل شطر من أشطر هذا البحر هو :

مستفعلن + مستفعلن + فاعلن

غير أن « فاعلن » قد تصير في بعض القصائد « فاعلات » ، وقد تصير في البعض الآخر « فعلن » ، ومتى صارت إلى إحدى هاتين الصورتين التزم هذا في كل أبيات القصيدة . وعلى هذا فيمكننا تقسيم قصائد السريع إلى أنواع ثلاثة :

١ — قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن « فاعلن » وهذا القسم أكثرها شيوعاً وأحبها إلى النفوس .

٢ — قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن « فاعلات » .

٣ — قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن « فعلن » .

وقد آثر الشعراء المحدثون القسم الأول والثاني بالنظم ، ولا نكاد نظفر منهم بشعر من القسم الثالث .

ومثال القسم الأول قول حافظ إبراهيم في الحرب اليابانية الروسية ^(١)

أسادة للحرب أم محشر	ومورد الموت أم الكوثر
وهذه جند أطاعوا هوى	أربابهم أم نعم تنم
لله ما أقسى قلوب الأولى	قاموا بأمر الملك واستأثروا
وغيرهم في الدهر سلطانهم	فأمعنوا في الأرض واستعمروا
قد أقسم البيض بصلبانهم	لا يهجرون الموت أو ينصروا
وأقسم الصفـر بأوثانهم	لا يغمدون السيف أو يظفروا
فبادت الأرض بأوتادها	حين التقى الأبيض والأصفر

فنحن نرى أن جميع الأَشْطَر في هذه القصيدة تنتهى بوزن « فاعلن » ، وهو ملتزم في جميع الأبيات لا يصيبه أى تغير أو تطور .

أما المقياس «مستفعِلان» في حشو الأبيات فأحياناً يصير «مَتَفَعِلان» وأحياناً نراه «مُسْتَعِلن» ، وكلا هاتين الصورتين حسن عند أهل العروض ، غير أن بعض أهل العروض قد فضل الأولى على الثانية في هذا البحر ، والبعض الآخر فضل الثانية على الأولى ، ومرجع هذا الاختلاف الذوق الشخصي . وقد ورد كل من هاتين الصورتين في شعر القدماء والمحدثين على السواء ، ولا نكاد نلاحظ أن الناظم قد آثر إحداها . ففي الأبيات السبعة السابقة نلاحظ أن «مستفعِلان» في الحشو قد صارت «مَتَفَعِلان» سبع مرات وصارت «مُسْتَعِلن» ست مرات . وما يصيب الحشو من تغيير لا يلتزم في أبيات القصيدة الواحدة ، بل لا يلتزم في البيت الواحد . ويجيء هذا التغيير في كل أنواع البحر السريع لا فرق بين نوع وآخر كما سنرى .

ومثال القسم الثاني من القصائد قول شوقي :

هل تيم البان فؤاد الحمام .	فناح فاستبكي جنون الغمام
أم شفه ما شفني فائنني	مبلبل البال شريد المنام
يهـزه الأيك إلى إلفه	هز الفراش المدنف المتهم
وتوقد الذكريات بأحشائه	جمرأ من الشوق حنث الضرام
كذلك العاشق عند الدجى	يا للهوى مما يثير الظلام
ياعادى البين كفى قسوة	روعت حتى مهجات الحمام
تلك قلوب الطير حملتها	ما ضعفت عنه قلوب الأنام

ففي هذه القصيدة قد انتهت أبياتها بوزن «فاعلات» ، والتزم هذا في كل الأبيات . أما الأشرط الأولى من الأبيات فقد انتهى كل منها بوزن «فاعِلن» . دون تغيير أو تبديل إلا في البيت الأول لأنه مصرع ولهذا انتهى شطره الأول بوزن «فاعلات» كالشطر الثاني .

ونلاحظ في حشو هذه الأبيات نفس التغيير الذي شهدناه في أبيات القسم

الأول ، أى أن « مستفعلين » تصير أحياناً « متفعلين » ، وأحياناً أخرى « مستعِلين » . وقد وردت الصورة « متفعِلين » في هذه الأبيات السبعة خمس مرات أما الصورة « مستعِلين » فقد جاءت فيها تسع مرات .

والقسم الثالث من قصائد السريع لم يطرقه شعراؤنا المحدثون وإنما طرقه بعض القدماء في الفادر من الأحيان مثل قول البحترى في مدح المعتز بالله :

برّح بي الطيف الذى يسرى وزادنى سكرأ إلى سكرى
ونشوة الحب إذا أفرطت بالصّبّ جازت نشوة الخمر
لله ما تجنى صروف النوى على حديث العهد بالهجر
مهزوزة القد إذا ما انثنت فى مشيها مهضومة الخصر
يلومنى فى حبها من يرى أن لجاج اللوم لا يغرى
لم أر كالمعتز فى حلمه الوافى وفى نائله الغمر

...

فنحن نرى أن أبيات هذه القصيدة قد انتهت بالوزن « فعِلن » ، وأن هذا الوزن قد التزم فى كل الأبيات ، كما نرى أن الأَشطر الأولى من الأبيات قد انتهت كلها بوزن « فاعِلن » دون تغيير أو تبديل إلا فى البيت الأول لأنه مصرع

هذا وقد حدثنا أهل العروض عن نوع آخر من قصائد البحر السريع فيه تنتهى كل الأَشطر بوزن « فعِلن » وذكروا أن « فعِلن » هذه حين تكون فى آخر البيت تغير أحياناً إلى « فعان » من باب التخفيف ، ولا نكاد نظفر لهذا النوع فى الشعر القديم إلا بمثل واحد يذكره دائماً وهو قول المرقش الأكبر الشاعر الجاهلى :

هل بالديار أن تُجيب صممٌ لو كان رسم ناطقاً كلمٌ
الدار قفر والرسوم كما رقص فى ظهر الأديم قلم

ديار أسماء التي تلبت قلبي فعيى ماؤها يسجُم
أضحت خلاء نبتها تشد نور فيها زهوه فاعتم
بل هل شجبتك الظعن باكرة كأنهن النخل من ملهم
النشر مسك والوجوه دنا نير وأطراف البنات عنم
ويقول مؤرخو الأدب في شأن هذه القصيدة إنها من نادر الشعر الذى بدى
فيه الرثاء بالغزل .

ومما نلاحظه في هذه القصيدة النادرة أن حشو الأبيات قد اشتمل على أمثلة
ثلاث ورد فيها المقياس « مستفعلن » في صورة « متفاعلن » ، وهو ما يذكّرنا
بالبحر الكامل ، ولم يقل أهل العروض إن مثل هذا جائز في البحر السريع ،
مثل قوله :

ما ذنبنا في أن غزاملك من آل جفنة حازم مرغم
وقوله :

بيض مصاليت وجوههم ليست مياه بحارهم بعمم
وقوله :

والعدو بين المجلسين إذا ولى العشى وقد تنادى العم

المفسر

هذا هو البحر الثانى الذى أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه أو لم
يستريحوا إليه ، وإلى موسيقاه ، فقد ورد في الشعر الحديث من هذا البحر النزر
القليل . ولعل الذين حاولوه منهم إنما أعجبوا بقصائد معينة قالها القدماء من هذا
الوزن فنسجوا على منوالها ، ولعلهم وجدوا في النظم منه عنفاً ومشقة ، ونحن حين
نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه ، ويخيل إلينا أن الوزن مضطرب

بعض الاضطراب . وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام . أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضاً ، وإن كثرت قصائده في عصور العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوع . وحين نستعرض ما جاء من هذا البحر في الشعر القديم والحديث نرى أن أكثر ما يجيء هذا البحر على الوزن الآتي :

مستفعِلن مفعُولاتُ مُستَعِلن

ويفترض أهل العروض أن « مُستَعِلن » أصلها « مستفعِلن » ، ولا معنى لهذا الافتراض الخيالي ، لأننا لا نعلم شعراً صحيح النسبة قد انتهت أشطره في هذا البحر بوزن « مستفعِلن » .

وقد جاء الشعر الجاهلي والإسلامي من الوزن السابق ، مثل قصيدة مالك ابن عجلان في المذہبات :

إب سميراً أرى عشيرته قد حذبوا دونه وقد أنفوا
ومثل قول عمرو بن أمريء القيس :
يا مال والسيد المعمم قد يبطره بعض رأيه السرف
وقول الجميع :

سائل معدا من الفوارس لا أوفوا بجيرانهم ولا غنموا
وقول ذى الأصبع العدواني :
إنكما صاحبي لن تدعا لومي وفهما أضع فلن تسعا

...

كذلك جاء من هذا الوزن معظم شعر المتأخرين وكل ما نظم من شعر المحدثين على ندرته .

ومثال المنسرح في الشعر الحديث قول صاحب ديوان صرخة في واد وقد فقد ساعته فقال مداعباً :

وساعة كالسوار حول يدي ضاعت فأوهى ضياعها جلدي
ما زال يطوى الزمان عقربها حتى طواها الزمن للأبد
ضيعها نجلى الصغير وكم حملني من خسارة ولدي
قالوا فداء له فقلت لهم وهل معي ما يقيم لي أودي؟
من مسعدى إن أكن على سفر ومن يفي لي بالوعد إن أعد
التبست أياي على فلا أفرق بين السبت والأحد
واختل وقتي فإن وعدتك أن أزورك اليوم جئت بعد غد

. . .

فنحن نرى في كل الأبيات السابقة أن أشطرها قد انتهت بوزن «مستعلن» ،
وقد التزم هذا الوزن في كل القصيدة التي منها هذه الأبيات . ولهذا يمكن أن
نقول إن لقصائد المنسرح نوعاً واحداً أكثر شيوعه ، ونظمت منه الكثيرة الغالبة
من قصائد هذا البحر .

فإذا نظرنا في حشو الأبيات لاحظنا أن « مستفعلن » الأولى قد تصير
« متفعلن » وقد تصير « مستعلن » ، وكلاهما حسن جيد كثير الوجود في هذا البحر ،
وإن كان أهل العروض يفضلون هنا « مستعلن » ، ولست أدري وجهاً لهذا
التفضيل . أما « مفعولات » التي في حشو الأبيات فكثيراً ما تصير « مفعلات » ،
بل إن الذوق الموسيقي يشهد بأن « مفعلات » هنا أجود تستريح إليها الأذان
وتطمئن إليها النفوس . ففي الأبيات الثمانية التي نظمها الشاعر الحديث نرى أن
« مفعولات » جاءت على أصلها في الشطر الثاني من البيت السادس وفي شطري
البيت السابع فقط . أما « مستفعلن » الأولى فقد وردت على صورتها الأصلية
سبع مرات في الأبيات الثمانية السابقة ، وتغيرت إلى « متفعلن » خمس مرات ،
وإلى « مستعلن » أربع مرات .

وقد حدثنا أهل العروض أن هناك نوعاً آخر لقصائد المنسرح فيه تنتهى
الآبيات بوزن « مُسْتَعْلَن » بدلاً من « مُسْتَعْلَن » ، وزعموا لنا أن هذا النوع
قد روى عن القدماء ولكنهم لم يكثرُوا منه . فإذا بحثنا عن شاهد واحد من الشعر
الجاهلي يؤيد هذا الزعم لا نكاد نظفر بشيء .

على أنه قد وردت أمثلة قليلة لهذا النوع من المنسرح في شعر العباسيين
كقول ابن الرومي :

لو كنت يوم الفراق حاضراً	وهن يطفين لوعة الوجد
لم تر إلا دموع باكية	تسفع من مقلة على خد
كأن تلك الدموع قطر ندى	يقطر من نرجس على ورد

* * *

وقول البحتري :

كم حنين إليك مجلوب	ودمع عين عليك مسكوب
وأنت في شحط نية قذف	يهون فيها عليك تعذبي
شتان جفل الدمع بينهما	شوق محب ونأى محبوب
وما يزال الفراق يبحث عن	ثأر لدى العاشقين مطلوب

* * *

فنحن نرى أن الأَشْطَر الأولى في أبيات ابن الرومي والبحتري تنتهى بوزن
« مُسْتَعْلَن » إلا حين يكون البيت مصرعاً مثل البيت الأول من قصيدة البحتري ،
ونرى الآبيات في القطعتين تنتهى بوزن « مُسْتَعْلَن » .

وقد جاءنا صاحب ديوان الملاح التائه بمقطوعة من هذا النوع ربما كانت
الفريدة في الشعر الحديث ، فلا نعرف غيره بين شعرائنا المحدثين من نهج هذا
النهج . وقد جعل عنوان مقطوعته « حلم ليلة » وجاء فيها :

إذا ارتقى البدر صفحة النهر وضمنا فيه زورق يجرى
وداعبت نسمة من العطر على محياك خصلة الشعر
حسوتها قبلة من الخمر جن جنوني لها وما أدرى
أى معانى الفتون والسحر ثغرك أوحى بها إلى ثغرى

* * *

وعدة هذه المقطوعة خمسة عشر شطرا كلها مصرعة كما رأيت .
وقد جاءنا أبو العتاهية ، وهو من ثار على قواعد العروضيين بنوع من
المنسرح ينتهى كل أشطره بوزن « فعلن » بدلا من « مستعلن » ، كقوله فى
قطعة عدتها ١٤ بيتا :

الله أعلى يدا وأكبر والحق فيما قضى وقدر
وليس المرء ما تمنى وليس للمرء ما تحير
هون عليك الأمور واعلم أن لها مورداً ومصدر
واصبر إذا ما بليت يوما فإن ما قد سلمت أكثر

* * *

وهذا النوع فى وزن المنسرح جاء به المتأخرون من الشعراء فى النادر من
الأحيان ، ولكن المحدثين من شعرائنا قد اقتصروا على الوزن المألوف المعهود
فى بحر المنسرح ، وهو الذى تنتهى أشطره بوزن « مستعلن » ، مثلهم فى هذا
مثل الجاهليين وشعراء صدر الإسلام .

المزيد

هذا بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه ، وعللوا هذا فى بعض
كتبهم بأن فيه ثقلا ! ولا أدرى ماذا عنوا بالثقل ونحن نشعر بانسجام موسيقاه ،
ولا نرى فيها ما فى المنسرح مثلاً من بعض الاضطراب .

وفي الحق أن هذا البحر يستحق دراسة خاصة في ضوء بحر الرمل ، فربما أمكن نسبة ما نظم منه إلى بحر الرمل ، مع شرح ما فيه من تغير أو تحول جعله يباين الرمل في تفاعيله ، فإذا أمكن هذا لم نحتج إلى بحر نسميه المديد ، وإنما هو الرمل في صورة أخرى . ومن الممكن أن يقال أيضاً إن المديد وزن قديم جداً هجره الشعراء وأهملوا النظم منه ، ذلك لأننا لا نكاد نرى شاعراً قديماً قد نظم منه ما يستحق الذكر إلا تلك الأبيات التي تنسب للمهلهل بن ربيعة :

يا لبكر أنشروا لي كليباً بالبكر أين أين الفرار
تلك شيبان تقول لبكر صرح الشروبان السرار
وبنو عجل تقول اقيس ولتيم اللات سيروا فساروا
وغير قصيدة طرفة التي مطلعها :

أشجاك الربع أم قدمه أم رماد دارس حمه
وهي قصيدة عدتها نحو عشرين بيتاً ، وقد ورد في بعض أبياتها المقياس « فاعلاتن » على صورة « فاعلات » تلك الصورة القبيحة التي يختل معها الوزن ، مثل قوله :

تذكرون إذ نقاتلكم لا يضرّ معدما عدمه

وقد ذكر أهل العروض أنواعاً عدة لبحر المديد وفصلوا فيها تفصيلات ، فإذا نحن استعرضنا ما نظم منه لا نكاد نعثر إلا على نوعين :

(١) فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن

(٢) فاعلاتن + فاعلن + فعِلن

ونرى النوع الثاني أكثر شيوعاً في شعر المتأخرين على ندرته ، ونراه الوزن الوحيد الذي آثره من شعرائنا المحدثين حافظ والعقاد والجارم ، أما باقي شعرائنا

المعاصرين فقد أهملوا النظم منه وانصرفوا عنه إلى غيره من البحور . وقد نظم العقاد قطعة واحدة عدتها ٣٣ بيتاً ، ونظم منه حافظ أربع قطع عدتها جميعاً ٣٥ بيتاً ، ونظم منه الجارم قصيدة عدتها ٤١ بيتاً ، وهكذا نرى مبلغ انصراف شعرائنا المحدثين عن هذا الوزن من أوزان الشعر .

هناك إذن نوعان من القصائد لهذا البحر رويت لهما أمثلة قليلة من الشعر القديم ، وأكثرهما شيوعاً ذلك الذى نظم منه بعض شعرائنا المحدثين مثل قول حافظ إبراهيم :

ما لهذا النجم في السحر	قد سها من شدة السحر
خلقه يا قوم يؤنسني	إن جفاني مؤنس السحر
يا لقومي إننى رجل	أفنت الأيام مصطبري
أسهرتني الحادثات وقد	نام حتى هاتف الشجر

* * *

فنحن نرى أن جميع الأَشْطَر في هذه القصيدة تنتهى بوزن « فَعِلَن » وهذا هو النوع الثانى من أنواع قصائد المديد . وكذلك قول على الجارم :

طائر يشدو على فنن	جدد الذكري لذي شجن
قام والأقوام صامته	ونسيم الصبح في وهن
هاج في نفسى وقد هدأت	لوعة لولاه لم تكن

* * *

وقد ذكر أهل العروض أن هذا النوع قد ينتهى بوزن « فَعِلَن » بدلا من « فَعِلَن » ، ولكن الأَشْطَر الأولى تبقى على حالها أى تنتهى بوزن « فَعِلَن » ويلتزم فيها جميعاً ، إلا حين يكون البيت مصرعاً . وقد ورد شاهداً لهذا في أجزاء الأغاني الإثني عشر الأولى ما لا يزيد على عشرة أبيات .

روى صاحب الأغاني^(١) عن محمد بن جعفر بن يحيى بن خالد أنه قال :
شهدت أبي جعفرأ وأنا صغير وهو يحدث ابن خالد جدي في بعض ما كان يخبره
به من خلواته مع الرشيد قال : يا أبت أخذ بيدي أمير المؤمنين ثم أقبل على
حجرة يخترقها حتى انتهى إلى حجرة مغلقة ففتحها بيده ودخلنا جميعاً وأغلقها
من داخل بيده ، ثم صرنا إلى رواق ففتحته وفي صدره مجلس مغلق فقعده على
باب المجلس ، فنقر هارون الباب بيده نقرات فسمعنا حساً ، ثم أعاد النقر فسمعنا
صوت عود ثم أعاد النقر ثلاثة فغنت جارية ما ظننت والله أن الله خلق مثلها في
حسن الغناء وجودة الضرب ، « إلى أن يقول » ثم قال لها الرشيد غنى : طال
تكذبي وتصديقي ، فغنت :

طال تكذبي وتصديقي لم أجد عهداً مخلوق
إن ناسا في الهوى غدروا أحدثوا نقض المواثيق
لا تراني بعدهم أبداً أشكى عشقاً لمعشوق

* * *

قال فرقص الرشيد ورقصت معه ، ثم قال امض بنا فإنى أخاف أن يبدو
منا ما هو أكثر من هذا فمضيما ، فلما صرنا إلى الدهليز قال وهو قابض على
يدي : أعرفت هذه المرأة ، قال قلت : لا يا أمير المؤمنين ، قال إنها غُلِيَّة بنت
المهدى ووالله إن لفظت به بين يدي أحد وبلغنى لأقتلنك .

فنحن نرى البيت الأول من هذه الأبيات ينتهى شطره بوزن « فعلن »
لأنه مصرع ، ثم نرى البيتين بعده ينتهى الشطر الأول فيهما بوزن « فعلن »
والشطر الثانى بوزن « فعلن » .

٢ — أما قصائد المديد التى وزن الشطر منها :

(١) جزء عاشر صفحة ١٧٨ طبعة دار الكتب .

فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن

فليس لها في الشعر الحديث أمثلة ، ولهذا نورد لها مثلاً من شعر أبي العتاهية
الذي نظم من المديد ما يقرب من سبعين بيتاً معظمها من هذا النوع ، مثل قوله :
إن داراً نحن فيها لدارٌ ليس فيها لمقيم قرارٌ
كم وكم قد حلها من أناس ذهب الليل بهم والنهار
فهمُ الركب أصابوا مناخا فاستراحوا ساعة ثم ساروا
وهمُ الأحباب كانوا ولكن قدم العهد وشط المزار
عميت أخبارهم مذ تولوا ليت شعري كيف هم حيث صاروا

* * *

فنحن نرى الأشطر في هذه القصيدة تنتهي بوزن « فاعلاتن » ، قد نرى
« فاعلاتن » هذه تصير « فعِلاتن » ، سواء كان هذا في الشطر الأول مثل قول
المهمل :

تلك شيبان تقول لبكر صرح الشر وبان السرارُ
أو في الشطر الثاني مثل قول أبي العتاهية :

طالما كنت أحب التصابي فرماني سهمه وأصابا

وكلاهما حسن جيد في القصيدة الواحدة ، بل حتى في البيت الواحد كما نرى
في البيتين السابقين .

أما حشو الأبيات فيجري عليه بعض التغير أو التحوُّر ، ولا يلتزم هذا في
القصيدة سواء كانت من النوع الأول أو الثاني .

وأشهر ما يجري على حشو أبيات المديد من تغيير أو تبديل أن نرى
« فاعلاتن » تصير « فعِلاتن » أحياناً ، وأن نرى « فاعلن » تصير « فعِعلن » .
ففي أبيات أبي العتاهية السابقة نرى « فاعلاتن » في الحشو وردت في صورة

« فَعِلَاتِن » خمس مرات ، ونرى « فاعلن » جاءت في صورة « فَعِلن » أربع مرات . هذا هو المشهور الحسن في تغيرات الحشو ، أما ما أضافه أهل العروض من صور أخرى جائزة في حشو الأبيات فلن نعرض له هنا لقبح موسيقاه وظهور الصنعة العروضية عليه .

كذلك ذكر أهل العروض ثلاثة أنواع أخرى لقصائد المديد لم نعثر على أمثلة لها في الدواوين التي رجعنا إليها ، لهذا نؤثر ألا نعرض لها هنا بنخير أو شر .

التمراك

هذا هو البحر الذي لم يعرض له الخليل ، وينسب إلى الأخفش لأنه ، كما يعبر أهل العروض ، تدارك به على الخليل . وقد خلعوا على هذا البحر أسماء كثيرة ونعتوه بنعوت شتى . وليس يعنيننا البحث عن سر هذه الأسماء بقدر ما يعنيننا الكشف عن أمثله في الشعر العربي . وأول ما يمكن أن يسترعى الانتباه أن أمثلة هذا البحر وشواهد تكاد تكون متحدة في كل كتب العروض وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف ، فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لا نكاد نظفر بشيء .

وقد ذكر أهل العروض أن وزن الشطر من هذا البحر هو :

فاعلن + فاعلن + فاعلن + فاعلن

غير أنهم يكادون يجمعون على أن « فاعلن » هنا تجميع دائماً إما « فَعِلن » أو « فَعِلن » . فقد جاء بحاشية الدمنهوري ما نصه « حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالماً وأن المطرد استعماله مخبوناً »^(١) .

أما في الشعر الحديث فقد هجره الشعراء وانصرفوا عنه إلا حين قلدوا
قصيدة الحصرى التي مطلعها :

يا ليلُ الصب متى غدهُ أقيام الساعة موعدهُ

فقد نظم شوقي قصيدة على نهج قصيدة الحصرى جاء فيها :

مضناك جفاه سرقدهُ	وبكاه ورحم عودهُ
حيران القلب معذبه	مقروح الجفن مشهدهُ
أودى حرقاً إلا رمقاً	يبقيه عليك وتنفذه
يستهوى الورق تأوّهه	ويذيب الصخر تنهده
ويناجى النجم ويتعبه	ويقيم الليل ويقعده
ويعلم كل مطوقة	شجنًا في الدوح تردده
كم مد لطيفك من شرك	وتأدب لا يتصيده
ففساك بغمض مسعفه	ولعل خيالك مسعده

كذلك نظموا منه في النادر من الأحيان الأناشيد القومية مثل نشيد شوقي
تحت عنوان (النيل) جاء فيه :

النيل العذب هو الكوثرُ	والجنة شاطئه الأخضرُ
ريان الصنحة والمنظر	ما أبهى الخلد وما أنضر

وله نشيد آخر للكشافة ورد فيه :

نحن الكشافة في الوادى	جبريل الروح لنا حادى
يا رب بعيسى والهادى	وعموسى خذ بيد الوطن

وله أيضاً نشيد على لسان الشباب مطلعها :

اليوم نسود بوادينا ونعيد محاسن ماضينا

ونشيد العز بأيدينا وطن نفديه ويفدينا
كما نظم شوقي في مصرع كليوباترا أربعة أبيات من المتدارك جاءت صياحاً
أو هتافاً للجنود مثل :

مرحى مرحى يحيا الفنُ يحيا الشعر يحيا اللحنُ
ومثل :

تحيا روما يحيا قيصرُ روما العظمى أبداً تنصرُ
فإذا نحن نظرنا في بيتي شوقي نرى أن الشطريتكون من « فعلن » أربع
مرات ، وأحياناً تكون « فعلن » بالتحريك كما في كلمة « أبداً » في قوله :
(روما العظمى أبداً تنصر) .

كذلك إذا نظرنا إلى أبيات الحصري نرى تفاعيلها إما « فعلن » أو « فعلن »
ولا شيء غير هذا .

لذلك نؤثر هنا أن نقصر أحوال المتدارك على ذلك الوزن الشائع الذي
رويت له أمثلة قليلة ولكنها صحيحة النسبة كقصيدة الحصري وأبيات شوقي .
ويروى أهل العروض أبياتاً ينسبونها لعلی بن أبی طالب فيقولون إنه مر
بأهلب يدق الناقوس فقال جابر بن عبد الله أتدرى ماذا يقول هذا الناقوس ،
فقال الله ورسوله أعلم ، قال هو يقول :

حقاً حقاً حقاً حقاً صدقاً صدقاً صدقاً صدقاً
إن الدنيا قد غرتنا واستهوتنا — أو استلهتنا
لسنا ندري ما قدمنا إلا أنا قد فرطنا
يا بن الدنيا مهلاً مهلاً زن ما يأتي وزنا وزنا

وقد جاءت تفاعيل هذه الأبيات كلها على وزن « فعلن » . على أننا نشك في هذه الرواية ، ونرى مسحة الصنعة والتكاف بادية على الأبيات . وقد سمى أهل العروض هذا البحر فيما سموه به ، « دق الناقوس » .

ولسنا ندرى سر انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر رغم انسجام موسيقاه وحسن وقعها في الآذان ، ولعلمهم وجدوه أليق بالأدب الشعبي لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة ، ولهذا شاع في الزجل كما سنرى في أوزان المولدين .

— ٤ —

الأوزان القصيرة

للشعر العربي أوزان أخرى غير التي تقدمت ، وتجمع هذه الأوزان صفة واحدة هي أنها قصيرة قليلة المقاطع ، وبعض هذه الأوزان تستقل بنفسها والبعض الآخر مختصرة من بحور تقدم ذكرها ، وتلك هي التي سماها أهل العروض بالجزوءات . فالبحور القصيرة نوعان : بحور لا علاقة لها بما تقدم من أوزان شرحناها ، وأخرى مقتطعة من تلك الأوزان ، ونحن حين نعرض لتلك البحور القصيرة نؤثر أن نرتبها أيضاً حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي .

والذي نلاحظه بوجه عام أن هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر القديم ولا سيما الجاهلي وشعر صدر الإسلام . ثم بدأ الشعراء يعنون بها أو يبعثونها بعد ذلك ، ونظموا منها أشعاراً كثيرة وقصائد متعددة حين بدأ الناس يتغنون بالأشعار وكثرت تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين ، فكان الشاعر في غالب الأحيان ينظم المقطوعة ثم يدفع بها لمغن أو جارية تصنع لها الأنغام وترددها في مجالس الخلفاء أو الوزراء ، ورأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع

فى الغناء والتلحين ، فأكثرنا من نظمها ووجدت ارتياحاً إليها من عامة الناس وخاصتهم . على أن شعراء العصر العباسى كانوا أحياناً أخرى يقفون بين يدى الخليفة أو الوزير ينشدون الشعر إنشاداً ويلقونه إلقاء ولا سيما فى قصائد المدح والرثاء . فقد جمع إذن الشعر العباسى بين شعر يتغنى به وشعر ينشد فى المجالس والمحافل .

(١) مجزوء الكامل

هذا هو أكثر البحور القصيرة شيوعاً فى الشعر العربى ولا سيما الحديث منه . وهو كما يستنبط من اسمه مختصر البحر الكامل الذى تحدثنا عنه آنفاً . فكما رأينا قبلاً يتكون الشطر من البحر الكامل من المقياس « متفاعلن » مكرراً ثلاث مرات ، أما فى مجزوء الكامل فمرتين فقط أى :

متفاعلن + متفاعلن

و بعض البحور السابقة لها مجزوءات ، ومجزوء كل بحر هو وزن هذا البحر بعد أن نسقط منه التفعيلة الأخيرة فى كل شطر . وقد تعود أهل العروض أن يعالجوا المجزوءات مع بحورها ، ولكننا نؤثر علاجها علاجاً مستقلاً مع نظائرها من البحور القصيرة .

وقد جاءت قصائد مجزوء الكامل فى الشعر الحديث على ثلاثة أنواع كلها شائعة ولا يفضل أحدها الآخر :

(١) تلك القصائد التى تنتهى كل أشطرها بوزن « متفاعلن » مثل قول

حافظ إبراهيم على لسان طفلة :

أخشى	مريبتى	إذا	طلع	النهار	وأفزعُ
وأظـل	بين	صواحي	لعـ	قـابها	أتوقع

لا الدمع يشفع لى ولا طول التضرع ينفع
وأخاف والدتى إذا جن الظلام وأجزع
وأبيت أرتقب الجزا . وأعينى لا تهجع
ما ضرنى لو كنت أستمع الكلام وأخضع

* * *

فنحن فى هذه الأبيات الستة نرى الأشطر تنتهى بوزن « متفاعلن » سواء
فى ذلك الشطر الأول أو الثانى من البيت ، غير أننا نلاحظ أن « متفاعلن »
تصير أحيانا « مستفعلن » كما فى نهاية البيت الخامس وفى نهاية الشطر الأول من
البيت السادس .

وقد عرفنا حين الحديث عن البحر الكامل أن « متفاعلن » تعادل فى الوزن
الموسيقى « مستفعلن » ، وكلاهما حسن جيد فى الكامل ومجزؤه .
(٢) تلك القصائد التى تنتهى أبياتها بوزن « متفاعلات » ، أما أشطرها
الأولى فتنتهى بوزن « متفاعلن » على حالها كما فى النوع الأول ، إلا حين يكون
البيت مصرعا ، مثل قول صاحب ديوان « صرخة فى واد » تحت عنوان
« جنازة السلام » :

أرأيت إذ ولد السلام فنعوه من قبل الفطام
وضعته أوربا لنا ياليت أوربا عقام
طفل برىء ذاق من يد أمه كأس الحمام
لهفى عليه ممزق الأوصال منتثر العظام
عصفت به ريح الوغى عصفا وغطاه القتام
فمضى شهيدا ماله قبر يزار ولا مقام
ليس السلام بسائد ما دام فى الدنيا حطام

فنحن نلاحظ أن هذه الأبيات تنتهى بوزن « متفاعلات » أو « مستفعلات »

التي تناظرها ، وتنتهى الأشر الأول بوزن « متفاعان » أو « مستفعان » التي تناظرها ، إلا في البيت الأول لأنه مصرع فيتبع فيه الشطر الأول الشطر الثاني من حيث النهاية .

(٣) تلك القصائد التي تنتهى أبياتها بوزن « متفاعلاتن » ، وتبقى فيه الأشر الأولى كالنوعين السابقين أى منتهية بوزن « متفاعان » ، إلا في البيت المصروع مثل قول شوقي :

يأنا عما	رقدت	جفونه	مضناك	لاتهدا	شجونه
حمل	الهوى	لك	كله	إن لم	تعنه فمن
يعينه	بينى	وبينك	فى	الهوى	سبب
سيجمننا	مقينه	الروح	ملك	يمينه	يفديه
ما ملكت	يمينه	ما	كان	الصباح	لها
جبينه	بين	الرقيب	وبيننا	واد	تباعده
حزونه	نعتابه	ونقول	لا	بقى	الرقيب
ولا	عيونه				

فنحن نرى هذه الأبيات تنتهى بوزن « متفاعلاتن » أو « مستفعلاتن » التي تناظرها ، وتنتهى الأشر الأولى بوزن « متفاعان » أو « مستفعان » ، إلا في البيت الأول لأنه مصرع .

تلك هى الأنواع الثلاثة التي نراها شائعة في الشعر العربى بطرقها كل الشعراء ويرتاحون إلى موسيقاها . على أن أهل العروض قد حدثونا في كتبهم عن نوع رابع لمجزوء الكامل قالوا : إن أبياته تنتهى بوزن « متفاعل » ، وهم يسوقون شاهدا لهذا بيتا واحدا لا ندرى قائله ، وإنما نراه يتردد في كتبهم دون ذكر لناظمه أو إشارة إلى القصيدة التي اقتبس منها ، وهذا البيت المنفرد المنعزل هو :
وإذا هو ذكر والإساءة أكثروا الحسنات

لهذا نؤثر أن نمر بهذا النوع سروراً سريعاً فأغلب الظن أنه وليد صناعة عروضية ، وليس من الأوزان التي طرقها الشعراء قديمهم أو حديثهم .

* * *

(٢) الهرج ومجزوء الوافر

تعود أصحاب العروض أن يعالجوا الوزن الذي يسمى بالهرج علاجاً مستقلاً ، وأن يفرقوا بينه وبين مجزوء الوافر ، ولكننا نؤثر النظر إليهما معاً لما بينهما من وجوه شبه تكاد تجعلهما وزناً واحداً .

وقد عرفنا آنفاً أن وزن الشطر من بحر الوافر هو :

مفاعلتن + مفاعلتن + فعولن

ومجزوء الوافر يتكون من هذا الوزن بعد أن نسقط التفعيلة الأخيرة « فعولن » ، أى أن وزن الشطر من مجزوء الوافر هو :

مفاعلتن + مفاعلتن

وقد رأينا قبلاً أن المقياس « مفاعلتن » يحىء متحرك اللام أحياناً وساكنها أحياناً أخرى ، وكلاهما حسن جيد في القصيدة الواحدة . وحين تكون اللام ساكنة أى « مفاعلتن » يمكن أن نضع المقياس في صورة أخرى هي « مفاعيلن » . فلا فرق بين « مفاعلتن » الساكنة اللام و « مفاعيلن » في أى شيء . وعلى هذا فمجزوء الوافر قد يكون مكوناً من « مفاعيلن » مكررة مرتين أى :

مفاعيلن + مفاعيلن

وهذا هو وزن الهرج أيضاً . فالهرج وزن وثيق الصلة بمجزوء الوافر ، ويلتبس الأمر في بعض الأحيان فلا ندرى أيعد البيت من مجزوء الوافر أم من الهرج .

ويظهر أن الهزج تطور لمجزوء الوافر ، جاءت به عصور الغناء أيام العباسيين ولم يكن معروفا أيام الجاهليين^(١) . فقد تطور الوافر أولا باقتطاع التفعيلة الأخيرة منه وبذلك تكون المجزوء ، ثم نظم هذا المجزوء بحيث يوافق الغناء العباسي فجاءنا الهزج . وقد ظلت نسبة شيوع الهزج في أشعار العباسيين ضئيلة لا تكاد تتجاوز ١٠٪ من مجموع الأشعار . وبقيت هذه النسبة كذلك في كل العصور المتأخرة حتى جاء العصر الحديث واستحسن شعراؤنا هذا الوزن في المسرحيات فأكثرُوا منه ووجدوه أطوع في بعض المواقف التمثيلية .

والصفة التي تفرق بين الهزج ومجزوء الوافر هي أن « مفاعيلن » في الهزج يجوز أن تصبح « مفاعيلُ » فقط ، وقد استقبحوا هذا في الوافر ولم يستسيغوه . ولسنا ندري لم استقبح أصحاب العروض تغير « مفاعيلن » إلى « مفاعيلُ » في مجزوء الوافر واستحسنوه في الهزج مع ما نرى بينهما من صلة وثيقة . انظر مثلا إلى تلك الأغنية التي مطلعها :

سليمى أزمعت بينا فأين تقولها أيننا
وقد قالت لأتراب لها زهر تلاقينا
تعالين فقد طاب لنا العيش تعالينا

• • •

ففي هذه الأبيات الثلاثة نلاحظ أن « مفاعيلن » لم تصر إلى « مفاعيلُ » إلا في البيت الثالث . ولو أنشد هذا البيت مع إطالة حركة النون في « تعالين » والباء في « طاب » والشين في « العيش » لعادت « مفاعيلُ » إلى « مفاعيلن » ، وحينئذ يختلط الأمر علينا فلا ندري أيعد البيت من الهزج أم من مجزوء الوافر .

(١) تروى عدة أبيات للغند الزمانى مطلعها :

أيا طعنة ما شيخ كبير يفن بالي

ويتعسف الشراح في تخريج أو تأويل هذا البيت ، فهم يذهبون مثلا إلى أن ما ، زائدة ! مما يجعلنا نشك في رواية هذه الأبيات التي جاءت على صورة الهزج .

ولقد رويت لنا أبيات الهزج مكتوبة لا منطوقة ، وربما كانوا ينشدون هذا النوع مع إطالة الحركة حتى تصبح « مفاعيلُ » في السمع « كمفاعيلن » . وإذا صح هذا الفرض يكون مجزوء الوافر والهزج وزناً واحداً ، وإنما دعا الغناء إلى تقصير بعض الحركات أو إطالتها . ولا نكاد نعثر على الهزج في أشعار العباسيين إلا في صورة مقطوعات قصيرة نظمت لتغنى وتلحن ، وهذا هو سر تسمية العروضيين له بالهزج . ومما قد يستأنس به في هذا الرأي أن بعض مقطوعات الهزج رويت مشتملة على « مفاعلتين » محركة اللام وهو ما نعهده في الوافر وحده . انظر مثلاً إلى قول الفاضل في الأغنية السابقة ^(١) .

إلى خـود منعمة خففت بها وفدّينا

تجد أن البيت قد اشتمل على « مفاعلتين » محركة اللام مرتين . فأبيات الهزج إذن قد تجيء فيها « مفاعلتين » محركة اللام ، وقد نراها ساكنة اللام أى « مفاعيلن » ، وأخيراً نرى « مفاعيلن » في صورة « مفاعيلُ » فقط . فراحل التطور ثلاث :

مفاعلتين ثم مفاعيلن ثم مفاعيلُ

فإذا جاءت الأبيات مكونة من مكرر « مفاعلتين » وحدها فذلك هو مجزوء الوافر في صورته الأصلية القديمة ، وإذا رويت من مكرر « مفاعيلن » وحدها فهنا يلتبس الأمر بين مجزوء الوافر والهزج ، وإذا وصلتنا مكونة من مكرر « مفاعيلُ » وحدها فذلك هو الهزج المحض . وقد تشتمل الأبيات على الصور الثلاث كما في الأغنية السابقة .

وقد كثر في الهزج الحديث حين استقل وأصبح يعدّ وزناً قائماً بنفسه استعمال « مفاعيلُ » ، وقد تعودت الأذان هذا الوزن وأصبحت تستريح إليه . واستغل

الشعراء رخصة جواز مجيئ « مفاعيلن » و « مفاعيلُ » في هذا الوزن فأكثرُوا منه ، وتحلّلوا من التزام « مفاعيلن » وحدها ، فأوشك من أجل هذا أن ينقرض مجزوء الوافر في الشعر الحديث .

وربما كان أبو العتاهية من أكثر الشعراء نظماً لمجزوء الوافر ، لأنه التزم « مفاعِلَتن » في معظم مقطوعاته ، مثل قوله في قصيدة عدتها ٢٢ بيتاً ومطلعها :

ألا أين الألى سلفوا دغوا للموت واختطفوا
فوافوا حين لا تحف ولا طرف ولا لطف
ترص عليهم حفر وتبنى ثم تنخسف

* * *

وقد عني المحدثون بالهزج وهجروا مجزوء الوافر ، وأكثرُوا من نظم الهزج في مسرحياتهم . فاستمع إلى صاحب رواية العباسة يقول على لسان الرشيد :

عجبنا لم نكن حرباً على مصر ومن فيها
بدلنا الأمن واليسر ففاضاً في نواحيها
فلم تظلم أدايها ولم تطغ أعاليها
ضمنا القوت والثوب لطاويها وعاريها
ولم نجب سوى الفضل بذلنا — اه لعافيا
فهذى الفتنة الحمقا لم تفهم دواعيها

* * *

وبهذا انتفع الشعراء من جواز استعمال « مفاعيلُ » ، وسهل الأمر عليهم في نظم هذا الوزن .

ومن أكثرُوا من نظم الهزج بين شعرائنا المحدثين صاحب ديوان الملاح التائه ، ومن خير شعره من هذا الوزن قوله :

دنا الليل فهيمًا الآ ن ياربه أحلامي
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامي
تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام

. . . .

سرت فرحته فى الماء والأشجار والسحب
تعالى نحلم الآن فهذى ليلة الحب

. . . .

فنحن نرى الأشعار الحديثة قد جاءت مزيجاً من « مفاعيلن » و « مفاعيلُ »
فى بحر الهزج . غير أن بعض شعرائنا المحدثين قد عادوا أحياناً بوزن « مفاعيلن »
إلى « مفاعلتن » الحركة اللام ، وهو ما لم يقل به العروضيون فى بحر الهزج ، مثل
قول صاحب الملاح التائه فى الأغنية السابقة :

هناك على ربي الوادى لنا مهد من العشب
يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب

. . . .

هذا هو ما شاع فى مجزوء الوافر والهزج ، غير أن أهل العروض يذكرون
نوعاً آخر من الهزج فيه تنتهى الأبيات بوزن « فعولن » بدلاً من « مفاعيلن » ،
ويستشهدون عليه ببيت منفرد لا ندرى قائله هو :

وما ظهري لباغى الضيم بالظهر الذلول

ولم نعرف فى الدواوين التى رجعنا إليها على مثل آخر لهذا النوع ، ولذا نرجح
أنه صناعة عروضية ، ونؤثر أن نضرب عنه صفحاً ، إذ لا يصح أن نستنبط
وزناً من أوزان الشعر ببيت منفرد منعزل لا ندرى شيئاً عن القصيدة التى
اقتبس منها .

(٣) المجنث

هذا بحر طرب له الشعراء المحدثون فأكثرُوا من نظمهِ ولا سيما في مسرحياتهم، ولا نكاد نعلم شيئاً عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن أنها كانت تلحن ويتغنى بها . وقد ظلت نسبة شيوع هذا البحر في الأشعار القديمة ضئيلة حتى جاء المحدثون فنهضوا بها واستعذبوا الوزن وموسيقاه . وربما كان من أكثر شعرائنا المحدثين نظماً منه في غير المسرحيات حافظ إبراهيم .

ونحن حين نستعرض ما نظم من هذا البحر قديماً وحديثاً نرى أن الشطر منه يتكون غالباً كما يلي :

مستفعلن + فاعلاتن

ونرى أن « مستفعلن » تجيء أحياناً « متفعلن » وكلاهما حسن جيد ، لا يلتزم في القصيدة الواحدة ، بل ولا في البيت الواحد : كذلك نرى أن « فاعلاتن » في نهاية البيت قد تجيء على صورتين أخريين :

فِعالَتِن ، فالَاتِن

أما في نهاية الشطر الأول فيجوز أن تجيء « فاعلاتن » في صورة « فِعالَتِن » فقط ، ما لم يكن البيت مصرعاً .

انظر مثلاً إلى ما جاء في رواية العباسية :

جعفر :

بين الجوانح قلبُ	مدله بك صبُ
يعطو إليك ويهفو	فإن دجا الليلُ يصبو
محلاً عنك صاد	والورد ملآن عذب
هواك لي حين أغفو	جوى وحين أهب

العباسة :

فما نفي البرح حب ولا شفى الوجد قرب
لما رأيته رنت نفس وصفق قلب

* * *

فنحن نرى في هذه الأبيات أن « مستفعلين » وردت خمس مرات ، ولكن
« متفعّلين » جاءت سبع مرات ، كما نرى أن « فاعلاتن » وردت ست مرات
ومثلها « فعلاتن » .

فإذا نظرنا إلى ما جاء في نفس الرواية على لسان « الفضل » إذ يقول :

بأمر مولاي فابقوا فإنكم ضيفانه
أظلمكم برضاه وعمّم إحسانه
وبعد غير بعيد يضمكم إيوانه
في مجلس قد أعدت ألوانه وقيانه

* * *

نرى أن الأبيات الثلاثة الأولى قد انتهت بوزن « فالاتن » ، ولكن البيت
الرابع قد انتهى بوزن « فعلاتن » ، في حين أنا نرى الأشطر الأولى تنتهى
إما بوزن « فاعلاتن » كما في البيت الأول والرابع ، أو « فعلاتن » كما في البيت
الثاني والثالث ، ولا يصح غير هذا ما لم يكن البيت مصرعا .

وقد قال حافظ قصيدة تحت عنوان « سوق عكاظ » جاء فيها :

أتيت سوق عكاظ أسعى بأمر الرئيس
أزجى إليه قواف منكسات الرءوس
ليست بذات رواء تزهى به في الطروس
ولا بذات جمال يسرى بها في النفوس

* * *

إلى أن يقول في نفس القصيدة :

عهد سما الشعر فيه إلى مجال الشمس
وورده كان أصفى من مورد القاموس

* * *

فنحن هنا نرى البيت الأخير قد انتهى بوزن « فالاتن » ، وانتهت باقي
الآبيات بوزن « فاعلاتن » ، أما في الأشرطة الأولى فلا يصح مجيء « فالاتن » ،
إلا إذا كان البيت مصرعاً كأن يقول قائل :

لما ضناه الحب ناجى الحبيب القلب
مستعظفاً ، يتمنى لو أن جذواه تخبو

* * *

هذا وقد ذكر أهل العروض أحوالاً أخرى لبحر الجمث عدوا بعضها صالحاً
مقبولاً والبعض الآخر قبيحاً مردولاً ، غير أن قولهم هذا يعوزه الدليل من شعر
صحيح النسبة ، ولم نعثر في كل ما رجعنا إليه على أمثلة تبرهن على ما زعموا إلا تلك
الشواهد المنفردة المنعزلة التي ساقوها لنا ، لهذا نؤثر هنا أن نضرب صفحاً عن تلك
الأحوال التي ليست فيما يظهر إلا وليد صناعة عروضية .

(٤) مجزوء البسيط ومخلع البسيط

من البحور القصيرة التي غنى بها أهل العروض وأسهبوا في شرحها وفصلوا
في أنواعها ما يسمى بمجزوء البسيط ، ووزن الشطر منه :

مستفعلان + فاعلان + مستفعلان

وقد قالوا إن لقصائده أنواعاً ثلاثة : نوع تنتهي أبياته بالوزن الأصلي
« مستفعلان » ، وآخر تنتهي بوزن « مستفعلات » وثالث تنتهي بوزن « مستفعل » ،
ثم مثلوا لكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة بيتاً منفرد لا يدرى قائله ،

ولا القصيدة التي اقتبس منها ، إلا النوع الثاني فقد نسبوا شاهده إلى المرقش الشاعر الجاهلي . ثم ذكروا أن بعض قصائد مجزوء البسيط تنتهي كل أشطرها بوزن « مستفعل » ، ومثلوا لهذا أيضاً بيت منفرد منعزل غير محقق النسبة .
فإذا بحثنا في الأشعار قديمها وحديثها لا نكاد نعثّر على أمثلة تؤيد ما ذهب إليه أهل العروض ، إلا تلك القصيدة التي تنسب إلى المرقش الأصغر والتي رويت في المفضليات ، وقد جاء فيها :

لا بنة عجّلان بالجو رسوم	لم يتعفّين والعهد قديم
لا بنة عجّلان إذ نحن معا	وأى حال من الدهر تدوم
أمن ديار تعفّ رسمها	عينك من رسمها بسجوم
أضحت قفّاراً وقد كان بها	في سالف الدهر أرباب المهجوم

* * *

وعدة هذه القصيدة ٢٢ بيتاً ، وتنتهي كل أبياتها بوزن « مستفعلات » فيما عدا البيت الثالث فلا يكاد ينسجم آخره مع الأبيات الأخرى . أما أشطرها الأولى فتنتهي بوزن « مستفعّان » إلا في مطلع القصيدة لأنه مصرع ، ولهذا تبع الشطر الأول الشطر الثاني في الانتهاء بوزن « مستفعلات » .
فوزن مجزوء البسيط إن صح أن قوماً غير المرقش الأصغر قد نظموا منه بحر لم يضمن لنفسه البقاء مع الأيام ، ولم يعد يستسيغه الشعراء ، وإنما أصبحوا يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذي سماه أهل العروض بمخلع البسيط . وقد أجمعوا على أن مخلع البسيط من اختراع المولدين ، وأنه لم يكن معروفاً قبل عهد العباسيين .

ووزن الشطر من مخلع البسيط هو :

مستفعّان + فاعلن + فعولن

وقد نظم منه الشعراء على قلة في كل العصور ، وقد طرقة بعض شعرائنا المحدثين في النادر من الأحيان . وربما كان البارودي أكثر الشعراء المحدثين نظماً منه ، أما شوقي فلا نعرف له بيتاً واحداً من مخلع البسيط . والذي يمكن أن يلاحظ على نظم المحدثين من هذا البحر أنهم استساغوا في حشوه أن تأتي « مستفعلن » في صورة « مستعلن » في بعض الأحيان ، في حين أنهم نفروا من هذا التغير في البسيط التام كما عرفنا آنفاً . كذلك نلاحظ أنهم التزموا « فاعلن » في حشو البيت دون تغيير أو تبديل ، ولم يحوروها إلى « فعِلن » كما هو الحال في البسيط التام .

وقد اضطر على الجارم إلى استعمال « فعِلن » في بيت واحد من نشيد الكشافة الذي عدته ٣٥ بيتاً ومطلعه :

يا أَلَف الكون والوجود	مصر اسلمى واسلمى وسودى
والشمس والبدر في المهود	نهضت والأرض في دجاها

. . .

وهذا البيت هو :

إلى الأعلى إلى الخلود	إلى الأمام إلى الأمام
	انظر إلى قول البارودي :
أم لصباح اللقاء وعدُّ	هل لسلام العليل ردُّ
غذاؤها مدمع وسهد	أبيت أرعى الدجى بعين
يرثى ولا سامع يرثى	لا صاحب إن شكوت حالى
من سترات الغمام بُرد	بين قنات علا سراها
وكل نأى الديار فرد	أظل فيها أنوح فردا
بين وشيخ الرماح يعدو	فمن لقلبي بظبي واد
وما لحكم الهوى مرد	صار بحكم الهوى مليكى

فنحن نرى أن جميع الأَشْطَر تنتهي بوزن « فعولان » ، كما نرى أن « فاعلان »
 في الحشو لا يصيبها تغيير أو تبديل . أما « مستفعلان » فقد جاءت على أصلها
 في هذه الأبيات الستة مرثين فقط ، وجاءت في صورة « متفعّلان » ست مرات
 و « مُستَعِلان » ست مرات أيضاً . وربما كان البارودي أكثر الشعراء المحدثين
 تقبلاً لصورة « مُستَعِلان » ، بدلاً من « مستفعّلان » ، فقد نظم صاحب ديوان
 صرخة في واد قصيدة عدتها ٢٩ بيتاً من مِخْلَع البسيط لم ترد فيها هذه الصورة
 ولا مرة واحدة ، وقد جعل عنوان هذه القصيدة « نعي الشتاء » وجاء فيها :

تعاذل الليل والنهارُ وأدرك القرّ الاحتضارُ
 وراح فصل الشتاء يهوى في هوة ما لها قرار

* * *

كذلك ما جاء في رواية العباسية على لسان جعفر :

عباسي قد ضنيت شوقاً ولوعة فائقى أوامى
 يا جنة القلب أسعفيه ينهض بأدوائه الجسام
 يا متعة النفس فابريها تهدأ بها لفحة الضرام
 يا هجمة العين أدركها قد ساجلت باكي الغمام

* * *

والغريب أن « حافظ » قد نظم من هذا البحر قصيدة عنوانها « البورصة »
 غير في بعض أبياتها « فعولان » إلى « فعول » فقط ، وهو ما لم يقل به أهل
 العروض ولكنه حسن الموسيقى جيدها فاستمع إليه :

بيابك النحاس والسعود وموقف اليأس والرجاء
 وفيك قد حارت اليهود يا مطلع السعد والشقاء

* * *

ووجهك الضاحك العبوسُ قد ضاق عن وصفه البيانُ

كم سطرت عنده طروس بقسمة العز والهوان
وطوطئت دونه رموس يهتز من خوفها الزمان

* * *

(٥) مجزوء الخفيف

حين يذكر اسم مجزوء الخفيف يتبادر إلى أذهاننا بعد أن عرفنا وزن الخفيف التام أن وزن المجزوء يتحتم أن يكون في الشطر الواحد :
فاعلاتن + مستفعِلن

وقد صور أهل العروض « مستفعِلن » هنا أيضاً في صورة غريبة لا داعي لها كما فعلوا في الخفيف التام وهي : « مستفعِلن » !! ولعلمهم لجأوا إلى هذا لأنهم رأوا « مستفعِلن » هنا لا يعثورها ما عهدناه من مجيئها أحياناً مستَعِلِن في بعض البحور مثل مَخْلَع البسيط . وليس من الضروري أن تتحد أحكام التفعيلة الواحدة في كل البحور التي تقع فيها ، فكل بحر موسيقاه الخاصة . لهذا نؤثر تصوير هذه التفعيلة في صورتها العادية .

وقد ذكر أهل العروض أن لقصائد مجزوء الخفيف أنواعاً ثلاثة ، مثلوا لكل منها بيت واحد من الشعر . فإذا نحن استعرضنا ماروى من أشعار قديمة وحديثة لا نكاد نرى لهذا البحر إلا نوعاً واحداً تبعه كل الشعراء والتزموه جميعاً لا فرق بين المحدثين والقدماء ، وهذا النوع هو أن يتكون شطر البيت كما يلي :
فاعلاتن + متفعِلِن

وقد كثر ورود « فاعلاتن » هنا في صورة « فِعلاتن » ، ولم يلتزم هذا في القصيدة الواحدة ، بل ولا في البيت الواحد .
فلنستمع إلى صاحب ديوان صرخة في واد إذ يقول تحت عنوان « العيد والأزمة » :

ها هو العيد قد أطلَّ ما توارى من الخجلِ
حلَّ ضيفاً ولا قرى لا على الرحب إذ نزل
ما لدينا ضحية أو جديد من الحلل
يا لعيد مسالم لم يخف بطشه حمل
يسرح الطير آمناً فيه والناس في وجل

* * *

ففي جميع هذه الأبيات نرى الوزن واحداً وهو :

فاعلاتن + متفعّلين

وما أجمل هذا الحوار بين ليلى وقيس في مجنون ليلى :

ليلى : قيس

قيس : ليلى بجانبي كل شيء إذن حضر

ليلى : جمعتنا فأحسنّت ساعة تفضل العمر

قيس : أتجدّين

ليلى :

ما فؤا دى حديد ولا حجر

لك قلب فسله يا قيس يقبئك بالخبر

قد تحملت في الهوى فوق ما يحمل البشر

قيس : لست ليلاى داويا كيف أشكو وأنفجر

أشرح الشوق كله أم من الشوق أختصر

ليلى : نبتى قيس ما الذى لك فى البید من وطر

لك فيها قصائد جاوزتها إلى الحضر

كل ظبي لقيته صغت فى جیده الدرر

أترى قد سلوتنا وعشقت المها الآخر

قيس : غرت ليلى من المها والمها منك لم تغر

حَبَّبَ البِيدَ أنها بك مصبوغة الصور
لست كالغيد لا ولا قمر البِيد كالقمر

* * *

ففي هذا الحوار نرى أن «فاعلاتن» جاءت في صورة «فعلاتن» تسع مرات.
هذا هو مجزوء الخفيف كما تدلنا عليه الأشعار الصحيحة الرواية ، غير أن
أهل العروض يذكرون أن من قصائد مجزوء الخفيف ما تنتهي أبياته بوزن
«فعولن» ، ويستشهدون على هذا بيت منفرد منعزل لا ندرى قائله ، ثم ينسبون
نوعاً ثالثاً لأبي العتاهية فيه تنتهي كل الأَشْطَر بوزن «فعولن» مثل قوله :

عَبُّ مَا لِلْخَيْمِ ————— خَبْرِي وَمَالِي

فلما قيل لأبي العتاهية خرجت عن العروض قال : أنا سبقت العروض .
وسواء صحت هذه الرواية عن أبي العتاهية أم لم تصح ، فالذي لا نشك فيه أن
جميع الشعراء قد التزموا في مجزوء الخفيف وزناً واحداً هو الذي مثلنا له آنفاً .
ولم أعث في أجزاء الأغاني العشر الأولى على ما يخالف هذا ، إلا بيت واحد في
مقطوعة صغيرة هو :

لو تراه كالظبي يسبح حيناً ويبرح

فقد جاء الناظم هنا في آخر الشطر الأول بوزن «مستفعلن» على أصلها ،
وهو مالا نعرفه لشاعر آخر .^(١)

٦ — مجزوء الرمل

ذكر العروضيون في كتبهم أن قصائد هذا البحر ثلاثة أنواع ، وزاد بعضهم نوعاً رابعاً . فإذا استعرضنا ما روى من أشعار قديمها وحديثها لا نكاد نظفر إلا بنوع واحد ، وهو ذلك الذي يتكون الشطر منه كما يلي :

فاعلاتن + فاعلاتن

وقد جاء بالأغاني من هذا الوزن مقطوعات قصيرة ، وظل الشعراء بعد عصر الأغاني ينظمون منه على قلة حتى جاء شوقي فأكثر منه في مسرحياته ، وتبعه في هذا صاحب رواية العباسية . وربما كان شوقي من أكثر الشعراء المحدثين طرباً بهذا البحر ، ومن خير أشعاره وأسهلها قوله :

منك يا هاجرُ دائي	ويكفيك	دوائِي
يا مني روحى ودينا	ي	وسؤلى ورجائِي
أنت إن شئت نعيمى	وإذا شئت شقائِي	
ليس من عمرى يوم	لا ترى فيه لقائِي	
وحياتي في التـداني	ومماتي في التـنائِي	
نمّ على نسيان سهدى	فيك واضحك من بكائِي	

* * *

ففي هذه الأبيات يتكون الشطر من « فاعلاتن » مكرراً مرتين ، غير أن « فاعلاتن » هنا تجميء أحياناً في صورة « فعِلاتن » ، وكلاهما حسن جيد جميل الآذان إليه وتستريح إلى موسيقاه .

وقد رويت للمحدثين أشعار فيها الأبيات تنتهى بوزن « فاعلاتن » بدلاً من « فاعلاتن » وهو ما لم يقل به أهل العروض ، ولكنه مع هذا أو رغم

هذا حسن الموسيقى تطمئن إليه النفوس، وقد أكثر شوقي من هذا في مسرحياته.
وربما كان العقد أول من تصرف هذا التصرف في قوله تحت عنوان
« حسناء عمياء » :

قرة العين عزاء لك في الكون المنير
إن طرفاً يأسر النا س هو الآن أسير
إن سحراً غاض من عينيك هيهات يحور
صدت الشمس ضياها عنك يا أخت البدور

* * *

وهكذا استباح الشعراء المحدثون لأنفسهم هذا التصرف في وزن مجزوء
الرمل . ففي الأبيات السابقة نلاحظ أنها جميعاً تنتهى بوزن « فاعلات » أو
نظيرها « فعِلات » ، ولكن الأشر الأولى تنتهى بوزن « فاعلاتن » ، إلا في
حالة التصريع .

فاستمع إلى شوقي حين بدأ رواية كيلوباترا يقول :

يومنا في « اكتيوما » ذكره في الأرض سار
اسألوا أسطول روما هل أذقناه الدمار

* * *

أحرز الأسطول نصرا هز أعطاف الديار
شرفا أسطول مصر حزت غايات الفخار

* * *

ويقول في مجنون ليلى :

قيس عصفور البوادي وهزار الربوات
طرت من وادٍ لوادي وغمرت الفلوات
إيه يا شاعر نجد ونجى الظبيات

أضمر الحب وأبد لأعف الفتيات

...

هذا هو مجزوء الرمل كما نعرفه من استقراء الأشعار الصحيحة النسبة ، أما ما رواه أهل العروض من أن هناك قصائد من مجزوء الرمل تنتهى أبيتها بوزن «فاعلاتان» ، فلم نعثر على أمثلة لها غير بيتين جاءا فى صفحة ٩٦ من الجزء الثانى لكتاب الأغانى ، وقد نسب هذان البيتان إلى عدى بن زيد وهما :

أيها الركب المحبّون ن على الأرض المجدّون
وكما أنتم كنّا وكما نحن تكونون

...

ولهذا نؤثر أن نضم هذا النوع إلى الأنواع الأخرى التى أشار إليها أصحاب العروض ، واستشهدوا عليها بأبيات منفردة منعزلة لا ندرى قائلها .

الرجز

هذا هو البحر الذى آثرنا أن نعالجه علاجاً مستقلاً وأن نفرد له فصلاً خاصاً وذلك لكثرة حديث أهل الأدب عنه ، ونظرتهم إليه على أنه أصل الأوزان أو أقدمها . فهم حين يتحدثون عن نشأة الشعر العربى ينسبون هذه النشأة عادة إلى توقيع الجمال فى الصحراء وإلى وقع خطاها فوق الرمال ، ويربطون بين حذاء الإبل ووزن الرجز . فاستمع إلى صاحب كتاب آداب اللغة العربية إذ يقول^(١) : «والرجز يشبه بتوقيعه على مقاطعه مشى الجمال الهوينى . ولوركبت ناقة ومشت بك الهوينى لرأيت مشيها يشبه وزن هذا الشعر تماماً . فكان العرب يحدونها به إذا أرادوا

(١) جزء أول صفحة ٦١ (جورج زيدان) .

سيرها وثيداً وربما كان شاعرهم عاشقاً فيتذكر حبيبته وهو يسوق ناقته فيحدها
بأبيات على وزن الرجز » .

كذلك يقول السيد توفيق البكري في مقدمة كتابه أراجيز العرب « الرجز
بحر من محور الشعر معروف وتسمى قصائده الأراجيز واحداً أرجوزة ويسمى
قائله راجزاً . وإنما سمي الرجز رجزاً لأنه تتوالى فيه حركة وسكون يشبه بالرجز
في رجل الناقة ورعديتها ، وهو أن تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن ، ويقال لها
حينئذ رجزاء »

أما أهل العروض فيشيرون في كتبهم إلى أنواعه المتعددة ويروون أنواعاً منه
استحدثها المولدون ، ويعلمون توسع المولدين في هذا الوزن بأنه إنما كان « اعتماداً
على كثرة توسع العرب فيه . قال ابن بري وغيره : للعرب تصرف واتساع في
الرجز لكثرته في كلامهم ولسهولته وعذوبته » ^(١) .

ويذكر مؤرخو الأدب في مواضع كثيرة أن الكلام قد يجرى على وزن الرجز
دون عمد أو قصد ، بل يكون وزنه عفواً وبمحض المصادفة . وقد جرى هذا النوع
من القول عن لسان النبي صلعم في يوم حنين إذ قال :

أنا النبي لا كذبُ أنا ابن عبد المطلبُ

فله أضيفت أصبعه بجرح في أثناء المعركة قال :

هل أنت إلا أصبع دميتِ وفي سبيل الله ما لقيتِ

ويحدثونا أن الرجز « كان ديوان العرب في الجاهلية والإسلام وكتاب
لسانهم وخزانة أنسابهم وأحسابهم ومعدن فصاحتهم وموطن الغريب من كلامهم ،
ولذلك حرص عليه الأئمة من السلف واعتنوا به حفظاً وتدويناً ، قيل إن الأصمعي
كان يحفظ ألف أرجوزة وقيل مثل ذلك عن أبي تمام وغيره ، ومن وصاياهم

للمعروفة روى أبناءكم الرجز فإنه يهرت أشداقهم ، ولم تكن العرب في الجاهلية تطيل الأراجيز وإنما أطالها المخضرمون والإسلاميون ^(١) .

ثم نسمع عن الرجز في مواضع أخرى ، فيصفه الأدباء بأنه مطية الشعر أو حمار الشعراء ، أو غير ذلك من النعوت والأوصاف .

نقرأ كل هذا عن الرجز فإذا نحن رجعنا إلى ما روى منه نراه يمثل نسبة ضئيلة من الشعر إذا قيس ببهر كالطويل أو الكامل . أما في العصر الجاهلي فلا نكاد نعثر على شيء من أراجيزه . فأين تلك العناية بروايته وتدوينه كما يحدثنا مؤرخو الأدب ! ولما كان عهد الأمويين اشتهر بالرجز قوم أطالوا في قصائده ، وتفننوا في أوزانه أمثال أبي النجم وذو الرمة والعجاج ورؤبة .

وقد عاش هؤلاء الرجاز مع من اشتهروا من الشعراء ، معترزين بفهم ينظمونه في معظم أغراض الشعر من غزل أو مدح أو فخر . ويأثم بعض الشعراء أحط منهم منزلة وأقل منهم مكانة ، بل كان يترفع بعض الشعراء عن تقليدهم ويسمون بشعرهم إلى ما فوق الرجز والرجازين . وأقدم ما روى لنا من الأراجيز إنما يرجع إلى العصر الأموي ، وإلى قوم فيه عرفوا بنظمه والإكثار منه ، فالكثرة الغالبة من الأراجيز التي رويت لنا تنسب للعصور الإسلامية . وقد جمع السيد توفيق البكري في كتابه قدراً منها ، وكلها حين تكون منسوبة إنما نسبت لثلاثة من الرجاز هم : ذو الرمة والعجاج ورؤبة .

ونحن حين نقتبع أشعار الشعراء في كل العصور نظفر بنسبة ضئيلة لا تناسب وشهرة الرجز في الأدب العربي .

ولا شك أن الجاهليين قد نظموا منه مقطوعات قصيرة شاعت بين الناس وتناقلتها الألسنة . ولكنها لم تدون فيما بعد أو لم يرها الرواة مما يستحق أن يدون وأن يتأدب بها ، وذلك لأنها تمثل الأدب الشعبي عند الجاهليين . فالرجز فن

(١) مقدمة أراجيز العرب .

مستقل من فنون القول ، وهو القالب الذى آثره القدماء للآداب الشعبية . فالناس فى لهوهم وعبتهم ، فى أسواقهم وبيعهم وشرائهم ، فى بعض أغانيهم وغزلهم ، فى دعائهم وفكاهتهم ، فى القصص والحكايات ، فى كل ما يعرض لهم من شئون فى حياتهم العادية التى تخلو من مواقف الجد والجلال ، كانوا يعمدون إلى الرجز فيروحون به عن أنفسهم ويعبرون به عما يمكن أن يجيش فى صدورهم من معان هى ملك لهم جميعاً ، وأخيلة وصور فى متناولهم جميعاً العامة منهم والخاصة . والله در الباقلانى إذ يقول :^(١) « وأما الرجز فإنه يعرض فى كلام العوام كثيراً » .

فوقف الرجز من الأدب الجاهلى موقف الزجل من الآداب الحديثة . فلم ينظمه القدماء فى تلك اللغة النموذجية الأدبية التى نزل بها القرآن الكريم ، والتى عنى بها الخاصة من العرب ، وتنافسوا فى إجادتها ، وعدوها مظهر الفصاحة والبلاغة ، تلك اللغة التى اتخذوها أداة القول فى مواقف الجد ، فى مناظراتهم ومساجلاتهم ، فى الفخر والمدح ، تلك اللغة التى لم تكن فى متناول كل الناس ، والتى كان يتأدب بها المثقفون من العرب ممن أتيحت لهم فرص شهود تلك المؤتمرات الثقافية التى سماها القدماء بالأسواق كعكاظ وذى المجنة والمربد^(٢) .

ويحتمل أن الأراجيز كانت فى الجاهلية تشتمل على صفات اللهجات العربية من كشكشة وعنعنة ومعججة ، كان فيها كل الصفات الصوتية التى فرقت بين لهجات العرب ، كانت تمثل أدب القبيلة لا أدب العرب جميعاً ، يستمتع بها المرء فى قبيلته ، ولا يكاد يستسيغ غيرها من أراجيز فى القبائل الأخرى . فالأراجيز فى العصر الجاهلى كانت تمثل الآداب الشعبية المحلية أبدع تمثيل ، وتصور حياة القبيلة وأصحاب اللهجة الواحدة خير تصوير . ولو قد رويت لنا تلك الأراجيز الجاهلية

(١) إعجاز القرآن صفحة ٥٨ .

(٢) انظر للمؤلف كتاب اللهجات العربية صفحة ٢٧ .

لحدثتنا عن كثير من حياة القبائل الاجتماعية ، ولوحدت لنا تلك الروايات المبتورة المتناثرة عن اللهجات القديمة .

فلما جاء عهد التدوين في العصور الإسلامية كانت أراجيز الجاهلية قد اندثرت بموت أصحابها ، مثلها في ذلك مثل كل الآداب الشعبية في كل الشعوب . وما بقي منها في أذهان الناس أيام الإسلام كان القلة النادرة التي تخرج الرواة في روايتها ، بل لم يروها أهلا للرواية ، ولم يعنوا بتسجيلها مكتفين بتلك الآداب السامية الراقية التي قيلت باللغة النموذجية الأدبية ، ولهذا نرى الآثار الأدبية قد جاءت في لغة موحدة لا أثر لتعدد اللهجات فيها . وأما ما قيل من أن الرواة كانوا يرحلون إلى البادية يتلقون عن الأعراب ، فيبدون أن عملهم كان مقصوراً على العثور على كلمات لم يعرفوها ، وتلمس طرق النطق ببعض الكلمات بين الأعراب ، ظناً منهم أن كل ما ينطق به الأعرابي أيا كانت لهجته وأيا كانت قبيلته وأيا كانت ثقافته اللغوية ، يعدّ فصيحاً صحيحاً يجب أن يحتج به وأن يدون في المعاجم ، وفي هذا ما فيه من خلط بين لغة الأدب ونطق المثقفين بها ، وبين اللهجات المتباينة في عامة العرب وبسطائهم .

على أن رجاز العصر الأموي قد حاولوا أن ينهضوا بقدر الرجز أو أدب الرجز ، وأن يجعلوا منه منافساً للشعر ، وأن ينصبوا أنفسهم منافسين للشعراء ، فنظموا منه القصائد الطوال وشحنوها بالغريب من الألفاظ التي لا عهد للغة النموذجية الأدبية بها ، طوراً يجيئون بألفاظ مجهولة حوشية لا تستعملها إلا قبيلة خاصة ، ولا تكاد تعرف معناها باقي القبائل ، وأخرى يخترعون الألفاظ ويرتجلون الكلمات ، إرضاء لأولئك الرواة المتعطشين لكل جديد من القول ، الذين كانوا يتلقون الألفاظ الجديدة من أفواههم كأنما هي قطع من الماس أو الجواهر ، ولكن أراجيز العصر الأموي على كثرتها وطولها لم تستطع أن تغري الشعراء الذين جاءوا بعد هذا في عصور العباسيين وغيرهم ، بقول الرجز أو الإكثار منه ،

وظل الرجز في كل العصور مهملاً لا يلبجاً إليه الشاعر إلا في النادر من الأحيان ، وظلت نسبته في الشعر ضئيلة تافهة حتى استعاد بعضاً من المكانة في عهود الموشحات والأزجال .

بدأ الرجز إذن كقالب للأدب الشعبي أيام الجاهليين ، ثم نظم منه أيام الإسلاميين بعض الأشعار أو كما ينظم الشعر بلغة الأدب النموذجية ، ثم عاد إلى الأدب الشعبي في صورة الموشحات والأزجال ، على أن الشعراء المحدثين قد وجدوه أليق بمسرحياتهم فأكثروا منه ومن مجزؤه ، ونظموا منه كما كان ينظم الإسلاميون ولا سيما في العصر العباسي .

أما قول بعض مؤرخي الأدب إن الرجز أقدم الأوزان فلنيس هناك ما يؤيد هذا القول ، بل إن النظر في مقاطع هذا الوزن ومقارنتها بمقاطع « الكامل » تجعلنا نرجح أن بحراً كالسكامل قد سبق الرجز في الوجود ، وليس يبعد أن بحر الرجز تطور للبحر السكامل ، ذلك لأن المقاطع العربية بوجه عام قد تطورت من النوع المتحرك إلى النوع الساكن ، ولذلك يقل حتي في الكلام العادي توالي المقاطع المتحركة التي هي أقصر أنواع المقاطع العربية^(١) . ونحن نعلم أن تفعيلة البحر السكامل « متفاعلين » تتحول إلى « مستفعلين » في غالب الأحيان ، ومستفعلين هذه هي تفعيلة بحر الرجز . هذا إلى أن الرجز كوزن من أوزان الشعر قد انسجم مع لهجات الكلام فوزنت به الأزجال ، وأظهر صفة في الكلام العامي خلوه من الإعراب وتسكين أواخر كلماته ، وأغلب الظن أن فقد إعراب أواخر الكلمات ظاهرة حديثة .

فإذا كان من الضروري الإشارة إلى أسبقية بعض البحور وحدائث البعض الآخر ، نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن البحور الكثيرة المقاطع المتحركة

(١) انظر الاصوات اللغوية صفحة ٩١ .

هي أقدم البحور ، وأن تلك التي يكثر فيها المقاطع الساكنة هي أحدثها ، لأن المقاطع العربية قد تطورت في غالب الأحيان من النوع المتحرك إلى النوع الساكن .
ولكن البحث في قدم البحور أو حداثتها يتطلب نصوصاً شعرية قديمة بعيدة في القدم ترجع إلى قرون عدة قبل الإسلام وهو ما لا سبيل إليه ، لأن أقدم ما بأيدينا من آثار أدبية لا يكاد يجاوز قرناً أو قرنين قبل الإسلام .

ونحن حين نتحدث عن الرجز كوزن من أوزان الشعر نعرض له مرتبطين باللغة النموذجية الأدبية ، أو ما يسمى باللغة الفصيحة ، واتخاذها قالباً لها كما فعل الرجاز أيام الأمويين ، وكما فعل بعض الشعراء في العصور التي جاءت بعدهم حتى عصرنا الحديث .

أما في العصر الأموي فقد كانت كل الأراجيز مصرعة الأبيات تلتزم القافية الواحدة في كل شطر من أشطر الأرجوزة مهما طالت ، ومن بين تلك الأراجيز ما بلغ الأشطر فيها نحو مئتين ، ينتهي كل منهما بنفس القافية ، فيخيل للقارى أنها أبيات لا أشطر . ثم بدأ الشعراء في عصور العباسيين ينظمون من الرجز على النحو المعهود في البحور الأخرى ، وذلك بأن تنتهي الأبيات لا الأشطر بقافية واحدة ولا يصرعون إلا البيت الأول ، ولكنهم لم يهجروا طريقة الرجاز أيام الأمويين ، وظل الرجز في كل العصور ينظم بإحدى الطريقتين حسب ما يتراءى للشاعر .

وقد نظم المولدون الرجز بطريقة ثالثة سموها المزدوج ، وذلك بأنهم غيروا القافية في كل بيت من الأبيات ، فترى الأبيات كلها مصرعة ويشتمل كل منها على قافية تخالف ما قبلها وما بعدها ، وذلك تيسيراً على أنفسهم وفراراً من التزام القافية الواحدة .

نستطيع بعد هذا أن نقسم قصائد الرجز إلى الأقسام التالية :

أولاً : رجز ينظم كما تنظم قصائد البحور الأخرى ، فلا يصرع فيه إلا البيت الأول ، أما في باقي الأبيات فلا تلتزم القافية إلا في الشطر الثاني من كل بيت ، وقد جاء من هذا النوع الرجز التام والمجزوء :

(١) الرجز التام : وهو الذي يتكون من التفعيلة « مستفععلن » مكررة ثلاث مرات أى :

مستفععلن + مستفععلن + مستفععلن

(٢) مجزوء الرجز : ويتكون شطره من نفس التفعيلة مكررة مرتين :

مستفععلن + مستفععلن

ونحن حين نستعرض ما روى من قصائد هذا النوع نرى كلا من التام والمجزوء يحى على إحدى صورتين :

١ — قصائد تنتهى كل أشطرها بوزن « مستفععلن » :

فمثال التام منها ما جاء على لسان انطونيوفى رواية مصرع كيلوباترة يخاطب أولمبوس :

سررت بالقصر فكيف ناسه ؟	هل عن كلوباترا أولمبوس نبا ؟
صرح أبن قل غدرت قل جددت	بقيصر الثالث دولة الهوى
قد صنعت بى عند حاجة الوغى	ما لم يكن يصنعه بى العدا
أسطولها إلى مراسيه أوى	وجيشها ألقى السلاح ونجا

...

فيجيب أولمبوس :

مولاي مهلا فى الظنون واتئد	إن من الظن اتهاماً وأذى
أنت على مالك من سرودة	رمىيت بالغدر أحب من وفى

...

ومثال المجزوء ما جاء في نفس الرواية على لسان كيلوباترا تخاطب أنطونيوس :

ليس العبوس سنة لوجهك الطلق الندى
ولست من يغضب في ليل الشراب والدد
ولست للكأس على شاربها بالفسد
قلبك كنز الحب والرحمة والتودد
فاطوِ معي حوادث الأ مس ولا تجدد
وامض معي في لذة اليوم ودع همَّ الغد

. . .

(ب) قصائد تنتهى أشطرها الأولى بوزن « مستفعلان » ، إلا حين يكون البيت مضرباً ، وينتهى الشطر الثانى من كل بيت بوزن « مستفعل » .
فمثال التام منها قول مهيأر الديلمى الذى يعد بحق أكثر شعراء العربية نظاماً من الرجز ، إذ نظم منه ما يقرب من أربعة آلاف بيت :

كالشمس من جمرة^(١) «عبد شمس» غضبي سخت نفسي لها بنفسى
ماطلة غريمها لا يقتضى ديونه ودينها لا ينسى^(٢)
فى بلد يحرم صيد وحشه وهى به تحل صيد الإنس
ترى دم العشاق فى بنانها علامة قد موهت بالورس^(٣)

. . .

ولم نعتز فى الشعر الحديث على مثل لهذا النوع من القصائد فالتسنا هذا المثل من شعر مهيأر .

(١) الجمرة القبيلة التى يكون بنوها يداً واحدة ولا يحالفون غيرهم .

(٢) يؤجل .

(٣) نبات أصفر يصبغ به .

ومثال المجزوء ما جاء في رواية العباسية على لسان الرشيد :

أحسنَت ذات الخالي واستوفيت كل حذق
وفزت في الأحكام بالسبق وأى سبق
هذا غذاء النفس والروح وأيم الحق

• • •

أما ما يمكن أن يطرأ على تفاعيل هذا البحر من تغييرات، فيتلخص في :
كل « مستفعِلن » يمكن أن تكون « مُتَفَعِّلِن » أو « مُسْتَعِلِن » ،
وكل « مُسْتَفْعِلْ » يمكن أن تكون « فعولن » .

ففي القطعة الأولى التي مطلعها « سررت بالقصر » نرى « مستفعِلن » قد
جاءت على الصور الثلاث ، فوردت على الصورة الأصلية أى « مستفعِلن »
١٣ مرة ، وفي صورة « مُتَفَعِّلِن » ١٢ مرة أيضاً ، وفي صورة « مُسْتَعِلِن »
١١ مرة ، وقد وردت في صورة رابعة هى « مُتَعِلِن » في آخر الشطر « وجيشها
ألقى السلاح وبجا » ، وهى صورة نادرة لم يقبلها أهل العروض إلا في هذا البحر ،
وعندى أنها صورة قبيحة لا تنسجم مع روح الشعر العربى في كل أوزانه ، ومن
واجب الشعراء أن يهملوها في هذا البحر كما أهملوها في غيره ، لأن توالى أكثر
من مقطعين متحركين تففر منه الأذن العربية ولا تشعر فيه بموسيقى الشعر .
ولست أدري كيف استساغ شوقي مثل هذه الصيغة حين نظم من الرجز مع علمه
أن ورودها في الأشعار كان نادراً جداً .

وفي قطعة مهيأ نرى أن البيت الأول ينتهى بوزن « فعولن » ، ولكن باقى
الآبيات تنتهى بوزن « مُسْتَفْعِلْ » .

وعلى هذا فقصائد الرجز سواء كان تاماً أو مجزوءاً لها صورتان ، ووزن

الشطر في الصورة الأولى :

مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن (التام)
مستفعلن + مستفعلن (المجزوء)

ووزن الشطر المقفى فى الصورة الثانية :

مستفعلن + مستفعلن + مستفعل (التام)
مستفعلن + مستفعل (المجزوء)

فكلا الصورتين يشتمل على التفعيلة « مستفعلن » ويجوز فيها فى كلتا الصورتين التغيرات التى أشرنا إليها آنفاً .

ثانياً : ذلك الرجز الذى تكون كل أشطره مقفاة بقافية واحدة ، وقد سماه أهل العروض حين يكون تاماً بالمشطور ، وسموه حين يكون مجزئاً بالمنهوك .
ونرى لكل من المشطور والمنهوك صورتين من القصائد :

(١) قصائد تنتهى بوزن « مستفعلن » مثل قول شوقي تحت عنوان « توت عنخ آمون والبرلمان » :

قم الساعة واسبق وعدّها	الأرض ضاقت عنك فاصدع غمّها
واملاً رماحاً غورها ونجدّها	وافتح أصول النيل واستردّها
شالها وعدّها وعدّها ^(١)	واصرف إلينا جزرها ومدّها
تلك الوجوه لا شكونا فقدها	بيضت القربى لنا مسودّها
سللت من وادى الملوك فازدهى	وألقت الشمس عليه رأدها
واسترجعت دولته إفرندّها	أبيض ريان المنون وردّها
أبلى ظبي الدهر وفل حدها	وأخلق العصور واستجدّها
سافر أربعين قرناً عدها	حتى أتى الدار فألقى عندها
إنجلترا وجيشها ولوردّها	مسلولة الهندي تحمى هندّها
قامت على السودان تبني سدّها	وركزت دون القفاة بندها ^(٢)

(١) العد الماء الجارى له مادة لا تنقطع .

(٢) العلم .

فالرجز هنا تام تنتهى كل أشطره بقافية واحدة وذلك هو «المشطور» ، كما
تنتهى كل الأشطر بوزن « مستفعِلن » أو ما يناظرها .

ومثال المنهوك من القصائد التى تنتهى أشطرها بوزن مستفعِلن ما جاء فى

مجنون ليلى على لسان الجن :

هذا الأصيل كالذهب يسيل بالمرأى عجب
على الوهاد والكتب

الرقص يبعث الطرب هلم يا جن العرب
هلم رقصة اللهب إذا مشى على الخطب

فالأشطر كلها مقفاة بقافية واحدة فى مجزوء الرجز ، وذلك هو المنهوك .
ويلاحظ هنا أيضاً أن الأشطر تنتهى كلها بوزن مستفعِلن أو ما يناظرها
(متفعِلن ، مستَعِلن) .

ب — قصائد تنتهى بوزن « مستفعِلن » ويلتزم فى كل أشطرها ، مثل قول
حافظ إبراهيم تحت عنوان « ذكرى » ، وكتب بها من السودان إلى إخوانه
فى مصر :

من واجد منفر المنام طريد دهر جائر الأحكام
مشتت الشمل على الدوام ملازم للهم والسقام
إليكم يا نزهة الأنام وفتية الإيناس والمدام
تحية كالورد فى الكمام أزهى من الصحة فى الأجسام

فالأشطر هنا مقفاة بقافية واحدة والرجز تام التفاعيل ، وذلك ما يسمى
بالمشطور . ويلاحظ أن الأشطر تنتهى بوزن « مستفعِلن » أو ما يناظرها
(فعولن) .

ومثال المنهوك الذى تنتهى أشطره بوزن « مستفعل » ما جاء فى رواية
كيلوباترا :

يا مرحبا بالسلة والرقب المطلة
الكافياتى الذلة

* * *

والتغيرات التى يمكن أن تجرى على التفعيلة « مستفعِلن » أو « مستفعل »
هى نفس التغيرات التى أشرنا إليها من قبل ، فلا فرق بين المشطور أو المنهوك
وبين غيره من أنواع الرجز فى هذه الناحية .

ثالثاً :

الرجز المسمى بالمزدوج وهو الذى فيه يشتمل كل بيت على قافية تخالف
قافية البيت قبله والبيت بعده . وقد لجأ المتأخرون إلى هذا النوع فى نظم العلوم
والحكم والمواعظ متحللين من قيود القافية ، كنظم ألفية ابن مالك وغيرها . وكما
أمكن فى هذا المزدوج أن تتغير القافية جازاً أيضاً للنظم أن يغير من وزن أو آخر
الآيات فأحياناً يجعله « مستفعِلن » وأحياناً أخرى يجعله « مستفعل » ، حسب
ما يتراءى له أو حسب ما يضطره إليه النظم ، مثل قول الشاعر الحديث ^(١) ، تحت
عنوان « يوم عابس » :

يا لصباح حائل الأديم	قد طعن الربيع فى الصميم
أمطاره قد شوهت آذاره	وريمه قد صوحت أزهاره
قد يظفر الباحث بالعنقاء	فيه ولا يرى ابنة السماء
فقلت هل ضل صباح اليوم	أم أغرقت شمس الضحى فى النوم
ويحك يايتها الشمس اطلعى	يا أرض غيضى يا سماء أقلعى

(١) صاحب صرخة فى واد (محمود غنيم) .

ففي هذه الأبيات الخمسة نرى القافية تغيرت مع كل بيت ، ونرى الأبيات كلها مصرعة . فإذا بحثنا عن الوزن الذى ينتهى به كل شطر رأينا البيت الأول ينتهى شطراه بوزن « فعولن » ، والبيت الثانى ينتهى شطراه بوزن « مستفعل » ، والبيت الثالث ينتهى شطره الأول بوزن « مستفعل » وشطره الثانى بوزن فعولن ، والبيت الرابع ينتهى شطراه بوزن مستفعل ، والبيت الخامس ينتهى شطراه بوزن « مستفعلن » .

تلك هى الأوجه الشائعة لأوزان الرجز ، غير أنا حين نستعرض ما جمعه السيد توفيق البكرى من أراجيز نراها كلها من النوع المشطور ، وينتهى بعضها بوزن « مستفعلن » أو نظائرها ، والبعض الآخر بوزن « مستفعل » أو نظيره ، ثم نجد بينها أربع أراجيز تختلف فى عدد الأبيات وتنتهى أبيات كل منها بوزن « مفعولات » ، وهو من الأنواع التى عدها أهل العروض شاذة ورفضوا الأخذ بها فى نظم الرجز مثل قول رؤبة :

يا صاح هاجتك الديار ألا كراس^(١) على هوى فى النفس منه ومنواس^(٢)
كيف وقدمت لمن أحراس^(٢) وهن عجم لو سألت أخراس

* * *

مولد مشروع

الآن وقد اتضح لنا أن كثيراً من الحالات التى ذكرها أهل العروض فى كتبهم ليست فى الحقيقة إلا أثراً للصناعة العروضية ، وأننا حين نتلمسها فى شعر القدماء أو المحدثين لانكاد نظفر لها بأمثلة صحيحة النسبة ، يجدر بنا أن نعيد

(٢) الدهور .

(١) جمع كرس وهو ما تراكم بعضه فوق بعض .

النظر في بناء الأوزان الشعرية على ضوء ما روى فعلا من قصائد منسوبة إلى شعراء معروفين ، وأن نتخير من بين ما ذكره أهل العروض أحسن الأوزان . وأكثرها شيوعاً ، تاركين تلك الأوزان الشاذة النادرة التي تنبو في الأسماع . ولا نكاد نتذوق موسيقاها . وإذا نحن اقتصرنا على ما طرقة الشعراء من أوزان . ومما جاء في شعرهم من حالات تلك الأوزان ، أمكن أن نيسر الأمر على المتعلم وأن نجعل هذا العلم محبوباً شيقاً سهل التناول . وإني لعلى ثقة من أننا سنتمكن في المستقبل من وضع نظام أيسر وأسهل من ذلك النظام الذي وضعه الخليل لبحوره . ونحن إذا أخرجنا من محور الخليل هذين البحرين اللذين سماهما « المضارع والمقتضب » لأنهما نادران أو بعبارة أصح لا وجود لهما في الأوزان الشعرية كما قرر الأخفش ، بقي أمامنا من أوزان الخليل ثلاثة عشر بحراً هي :

الطويل . الكامل . البسيط . الوافر . الرمل . المنسرح . السريع . الرجز . المديد . الهزج . المتقارب . الخفيف . المجتث .

وقد أمكن باستنباط تفاعيل جديدة قليلة العدد ، أن نضع قواعد مبسطة . ميسرة لعشرة من هذه الأبحر ، تاركين بحوراً ثلاثة : الكامل . الوافر . الهزج . والذي يجمع بين هذه البحور الثلاثة تلك الظاهرة القليلة الشيوع في البحور الأخرى وهي أنها تشتمل في توالى مقاطعها على مقطعين قصيرين متواليين ، الأمر الذي يندر أن نراه في الأوزان الأخرى . على أنه حتى في هذه الأوزان الثلاثة نراها آخر الأمر تعود إلى تلك القواعد التي وضعناها لعشرة الأبحر الأخرى .

نبدأ الآن ما نسميه بمولد مشروع لم تكمل كل نواحيه ، ولكن النظر فيه . والبحث على أساسه سيكون للباحث في المستقبل كماله وتمامه . وقد حال ضيق الوقت والحرص على الإسراع في نشر هذا الكتاب دون تمام هذا المشروع في .

كل تفاصيله ، وإنما أردنا هنا عرض الفكرة ليتضح لكل من يعنى بهذا العلم أنه من الممكن استنباط نظام جديد لأوزان الشعر .

ونحن فى هذا المشروع نكتفى من تفاعيل العروضيين التى أوصلوها إلى عشرة بثلاث تفاعيل فقط ، عليها تبنى الأوزان :

(١) فعولن (٢) فاعلن (٣) مستفععلن

ثم بإضافة مقطع ساكن إلى كل من هذه التفاعيل الثلاث ، يمكن أن نشق منها ثلاثاً أخرى هي :

(١) فعولاتن (٢) فاعلاتن (٣) مستفعلاتن

وبذلك يتكون لنا ست تفاعيل واضحة الصلة بعضها ببعض ، سهلة التذكر والحفظ ، ثم نبني الأبحر العشرة من هذه التفاعيل الست على النحو الآتى :

(١) الطويل :

فعولن + فعولاتن + فعولن + فعولاتن

(٢) المتقارب :

فعولن + فعولن + فعولن + فعولن « التام »

فعولن + فعولن + فعولن « المجزوء »

(٣) البسيط :

مستفععلن + فاعلن + مستفععلن + فاعلن

(٤) الرجز :

مستفععلن + مستفععلن + مستفععلن « التام »

مستفععلن + مستفععلن « المجزوء »

(٥) السريع :

مستفععلن + مستفععلن + فاعلن

(٦) المشرح :

مستفعلاتن + مستفعلين + فاعلن

(٧) الخفيف :

فاعلاتن + مستفعلين + فاعلاتن « التام »
فاعلاتن + مستفعلين « المجزوء »

(٨) المجتث :

مستفعلين + فاعلاتن

(٩) الرمل :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن « التام »
فاعلاتن + فاعلاتن « المجزوء »

(١٠) المديد :

أ - فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن

ب - فاعلاتن + فاعلن + فاعلن

• • •

أما التغيرات التي يمكن أن تطرأ على كل تفعيلة في هذه الأبحر ، والتي استساغها الشعراء وقبلوها فتختلف باختلاف مكان التفعيلة من الوزن . فلكل من هذه التفاعيل حكم خاص حين تقع في حشو البيت ، أو في آخر الشطر الأول ، أو في آخر الشطر الثاني ، فمثلا :

فعولن :

نرى لها ثلاث حالات :

(١) حين تكون في حشو البيت يمكن أن تتغير إلى « فعول » ، ومثل هذا التغير كثير شائع وهو حسن الموسيقى .

(٢) حين تقع في آخر الشطر الأول يمكن أن تصير « فُعُو » فقط ، ونرى هذا كثير الورود في البحر المتقارب .

(٣) حين تقع في آخر الشطر الثاني أو بعبارة أخرى في آخر البيت يمكن أن تصير « فعول » أو « فعو » .

فعولاتن :

نرى لها حالين :

- (١) حين تقع في آخر الشطر الأول يمكن أن تصبح « فعولاتن » .
- (٢) حين تكون في آخر البيت يمكن أن تصبح « فعولاتن » أو « فعولن » .

فاعلن :

لها حالتان :

- (١) في حشو البيت وفي آخر الشطر الأول يمكن أن تصبح « فاعلن » ، وهذا التغير كثير شائع في الشعر العربي .
- (٢) أما حين تقع في آخر البيت فنرى لها تغيرات عدة هي : فاعلن . فالن . فاعلات . فاعلات . فاعلاتن .

فاعلاتن :

لها حالتان :

- (١) في حشو البيت وفي آخر الشطر الأول قد تصبح « فاعلاتن » وهو كثير شائع له موسيقى حسنة جيدة .
- (٢) أما في آخر البيت فقد تصبح « فاعلاتن » و « فالاتن » .

مستفعلن :

لها ثلاث حالات :

- (١) في حشو البيت يكثر أن تصير « مُتَفَعِّلُن » .

(٢) في آخر الشطر الأول قد تصير « مُتَفَعِّلُنْ » و « مُسْتَعِلِنْ » .

(٣) أما في آخر البيت فلها عدة تغيرات هي :

مُتَفَعِّلِنْ . مُسْتَعِلِنْ . وَمُسْتَقْلِنْ

مستفعلاتن :

هذه التفعيلة لا تقع إلا في حشو البيت من بحر واحد وهو المنسرح وقد تصير « مُتَفَعِّلَاتِنْ » و « مُسْتَعِلَاتِنْ » .

. . .

تلك هي التغيرات التي قد تطرأ على التفاعيل في الأوزان العربية ، ومعظمها حسن الموسيقى تستسيغها الأذان ويطرقها الشعراء قديمهم وحديثهم ، غير أن بعض هذه التغيرات يلتزم في كل أبيات القصيدة والبعض الآخر لا يلتزم ، والقاعدة التي نعرف بها التغيرات الملتزمة وغير الملتزمة هي :

(١) كل التغيرات التي تقع في حشو الأبيات ، لا تلتزم أى أنها قد تقع في أبيات القصيدة الواحدة مع ما تفرعت عنه فمثلاً : « فعولُ » يمكن أن تبيء مع « فعولن » في أبيات القصيدة الواحدة ، وكذلك « فعِلن » مع « فاعلن » ، وكذلك « فعِلَاتِنْ » مع « فاعلاتن » وهكذا .

(٢) كل التغيرات التي تقع في أواخر الشطر الأول لا تلتزم ويستثنى من هذا « فعولَتْنْ » التي تتفرع من « فعولاتن » فتلتزم حين تقع في آخر الشطر الأول وتراعى في كل أبيات القصيدة في هذا الموضع . ولا تقع هذه التفعيلة إلا في البحر الطويل ولذلك نرى الأشطر الأول من أبيات القصيدة المنظومة من البحر الطويل تنتهى دائماً بوزن « فعولَتْنْ » .

(٣) كل التغيرات التي تقع في أواخر الأبيات يجب التزامها ومراعاتها في كل أبيات القصيدة ، إلا حين يكون التغير في صورة ما يسمى عند أهل العروض « بالخبين » وهو حذف الثانى الساكن مثل « فاعلن » حين تصير إلى « فعِلن »

أو « فاعلاتن » حين تصير إلى « فِعلاتن » ، أو « مستفعلن » حين تصير إلى « متَفَعِّلن » ، فهذا النوع من التغير لا يلتزم وإن وقع في أواخر الأبيات .

ولكن الشعراء قد تعودوا في نظمهم أمرين يستحقان الذكر :

(أ) يلتزمون « فَعِلن » التي تتفرع عن « فاعلن » في أواخر أبيات بحرى

لبسيط والمنسرح ، رغم أن التغير لا يعدو أن يكون حذف الثانى الساكن .

(ب) لا يلتزمون « فالاتن » التي تتفرع عن « فاعلاتن » في أواخر أبيات

القصيدة من البحر الخفيف ، بل يجوزون الجمع بين « فاعلاتن وفِعالَتن وفالاتن »

في أواخر الأبيات من البحر الخفيف .

ذلك هو كل ما نحتاج إلى معرفته في أوزان تلك الأبحر العشرة . فإذا نحن اثنيينا

إلى الأبحر الثلاثة وهى : « الكامل والوافر والمزج » وجدنا أنها تنتهى آخر

الأمر إلى نفس التفعيلات التي استنبطناها هنا ، انظر مثلاً إلى تفعيلة البحر الكامل

كما ذكرها أهل العروض تجدها « متفاعِلن » ، وتجدها أنها تصير في غالب الأحيان

« مستفعلن » . كذلك حين نفكر في تفعيلة بحر الوافر « مفاعِلتن » نجد أنها

تصير في غالب الأحيان « مفاعِلتن » وهذه هى نفس التفعيلة « فعولاتن » .

أما المزج فهو شبيهه بمجزوء الوافر ويمكن أن نذكر له الوزن الآتى :

فعولاتن + فعولاتن

* * *

لسنا إذن نبالغ في شيء حين نؤكد أنه من الممكن بعد دراسة وبحث أن

نستنبط نظاماً جديداً لأوزان الشعر يكون أيسر وأسهل مما ألفناه في كتب

العروض .

الفصل الرابع

تحليل المستشرقين للأوزان

حين يبحث الأوربيون أوزان الشعر يتخذون عادة ما يسمى بنظام المقاطع في البيت ، أساساً لهذا البحث ، ونظام المقطع قد يفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل ، وذلك لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات ، وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات Phonetics ، فيحلل كل كلام سواء كان نثراً أو شعراً إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم .

وأساس المقطع الصوتي عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر ؛ وظهر لهم جلياً أن أوضح الأصوات تلك التي تسمى بالحركات : القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة ، والطويلة كألف المد وياء المد وواو المد . وقد وجدوا أن هذه الأصوات تبرز في أثناء الكلام ويندر أن تخفى على سمع السامع حين تبعد المسافة بين متكلمي أو خلال الحديث على التليفون^(١) .

وقد ترتب على اختلاف الوضوح بين أصوات الكلام أنه لوحظ في تسجيل جملة من الجمل على لوح حساس أن موجة الكلام تظهر في صورة خط متموج فيه انخفاضات وارتفاعات . وقد سموا النقط المرتفعة في هذا الخط باسم القمم وسموا النقط المنخفضة بالوديان ، وتحمل الحركات تلك القمم لأنها أوضح الأصوات في السمع ، وتحمل الحروف الأخرى نقط الوديان وما يكتنفها . ومن هنا نشأت فكرة

(١) انظر تفصيل الكلام عن المقطع الصوتي في كتاب الأصوات اللغوية صفحة ٨٧ .

تقسيم الكلام إلى مقاطع فاعتبرت القمة وما يكتنفها بمثابة مقطع واحد . وعلى قدر ما في الخط من قم يكون عدد المقاطع . وعلى هذا فالمقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة . والمقاطع أنواع تختلف باختلاف اللغات . والذي يعيننا هنا مقاطع اللغة العربية التي يمكن أن تقسم حسب مدة النطق بها إلى أنواع ثلاثة :

(١) مقطع قصير وهو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة)

كَ كُ كِ

(٢) مقطع متوسط وهو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن

كَمْ كُم كِم

أو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة طويلة (حرف مدّ)

كَ كُو كِي

(٣) مقطع طويل ، وهو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن

نَارَ طَوَّلَ نِيرَ

أو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان

بَحْرُ دُرْجُ فِكْرُ

والصوتان الساكنان المتطرفان^(١) هنا يكونان عادة صوتين مدغمين مثل :

بَرَّ بُرَّ نَدَّ

(١) أى في الوزن الشعري .

وهذا النوع الطويل لا يرى إلا في حالة الوقف ، ولهذا لا نراه في الشعر العربي إلا في قافية بعض الأوزان . بل إن نسبة شيوعه في قوافي الشعر العربي لا تكاد تتجاوز ١ . / : ونراه عادة في بعض قوافي البحور الآتية : الرمل . السريع . المتقارب . مجزوء الكامل . ومجزوء الرمل .
مثل قول شوقي في تحية أم الحسين :

أرفعى الستر وحيّ بالجبين وأرينا قلق الصبح المبين
وقفى الهودج فينا ساعة نقتبس من نور أم الحسين

* * *

جميع أبيات هذه القصيدة تنتهى بمقطع طويل ويلاحظ أن المقطع الطويل هو ذلك الذى يشتمل على حرف مدّ ، أما ذلك المقطع الطويل الذى ينتهى بصوتين ساكنين فلا يكاد يرد في قوافي الشعر العربي ، إلا إذا كان الصوتان الساكنان مدغمين ، ولكن الشعراء عادة يعاملونه معاملة المقطع المتوسط . انظر إلى قول الشاعر القديم (المرار بن منقذ) :

عجب خولة إذ تنكرني أم رأت خولة شيئا قد كبر
إن ترى شيئا فإني ماجد ذو بلاء حسن غير غمر

* * *

فالقافية في هذين البيتين تنتهى بمقطع متوسط ، ولكن من أبيات هذه القصيدة ما اشتملت قافيته على مقطع طويل أدغم فيه الصوتان الساكنان مثل قوله :

وتعلتُ وبالى ناعم بغزال أحور العينين غمر

فكلمة « غر » هنا عبارة عن مقطع طويل ، ومع ذلك عدّ من ناحية الوزن مساوياً للمقطع المتوسط الذى انتهت به معظم أبيات هذه القصيدة .

قال شعر العربي ، فيما عدا بعض حالات في الأبحر السابقة ، يتكون من المقطع القصير والمقطع المتوسط . ولتوالى المقاطع في الأبحر المختلفة نظام خاص لا بد أن يخضع له الوزن ليتحقق ما نسميه بموسيقى الشعر . ومتوسط عدد المقاطع في الشطر الواحد أحد عشر مقطعا ، بعضها قصير والبعض الآخر من النوع المتوسط . فلو تصورنا شطراً من بيت عدد مقاطعه أحد عشر ، مكوناً من مقاطع ذات نوعين ، وأردنا معرفة الحالات الممكنة لتوالى المقاطع في مثل هذا الشطر ، لأمكن استخراجها بضرب عدد اثنين في نفسه إحدى عشرة مرة ، وهو ما يزيد على ألفين من الحالات ، ولكن توالى المقاطع في الشعر العربي مقيد بشروط ، ولذلك تجد أن الحالات التي وردت فعلاً في الشعر العربي تقل كثيراً عن هذا العدد الضخم . والأوربيون في علاجهم لموسيقى الشعر قد قسموا الشعر إلى أنواع ثلاثة :

(١) الشعر الكمي : Quantitative

وهو الذى يؤسس على الكم في المقاطع ، وما يتطلبه المقطع من زمن للنطق به . ويتخذون أقصر المقاطع وحدة يقيسون بها وينسبون إليها . وقد وصفوا لنا الشعر اليونانى واللاتينى بأنه شعر كمي ، غير أن العلماء في إنجلترا وفرنسا ينشدون هذا الشعر القديم بطريقة تخالف ما جرى عليه علماء إيطاليا في العصر الحديث . وذلك لأن الإيطاليين في إنشادهم للشعر اليونانى واللاتينى يخضعونه لنغمة لغتهم الحديثة ولا يجعلونه كمياً محضاً ، ولذا يعد إنشاد الإنجليز والفرنسيين لهذا الشعر خيراً من إنشاد الإيطاليين ، وأقرب إلى طبيعة هذا الشعر القديم الذى لم يرو لهم منطوقاً ، وإنما روي مكتوباً مدوناً ، فذهبوا في إنشاده مذاهب شتى ^(١) . وربما التمسنا لهؤلاء العلماء العذر لبعدهم عن هذا الشعر ، وانذار لغته أو تطورها . تطوراً كبيراً بعد بينها وبين ما صارت إليه في العصر الحديث .

(٢) الشعر الارتكازى (أو شعر النبر) : Stressed

ويضربون له مثلاً بالشعر الإنجليزى الحديث وبالشعر الألمانى ، وذلك لأن مقاطع الشعر هنا تتأثر بالنبر وتخضع له . والمقطع هنا إما منبور أو غير منبور ، فإذا وصفت تفاعيل هذا النوع من الشعر قيل عنها إنها تتكون من مقطع منبور ، ومن كذا من المقاطع غير المنبورة . فى حين أنه فى الشعر الكمى توصف التفاعيل بأنها تتكون من كذا من المقاطع القصيرة وكذا من الطويلة .

(٣) الشعر المقطعى : Syllabic

ويمثلون له دائماً بالشعر الفرنسى الحديث ، ويصفونه بأنه غير كمى ، وأنه خال من النبر الذى يولد الإيقاع والموسيقى فى تفاعيله ، وأن موسيقاه سيالة هادئة . وكل هذه الأنواع الثلاثة خاضعة لنظام المقطع الصوتى الذى يعدّ وحدة الكلام .

فلما بدأ المستشرقون يبحثون فى الشعر العربى عدوه من الشعر الكمى ، وحلّوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب . وقد بدأ هذه المحاولة المستشرق إwald وتبعه فيها معظم المستشرقين أمثال ريت Wright^(١) . فتراهم يقسمون المقاطع العربية إلى أنواعها الثلاثة :

(١) القصير (٢) المتوسط (٣) الطويل

غير أنهم لم يبصرونا بنغمة هذا الشعر فى إنشاده ، ولم يطلعونا على تلك الصفة الموسيقية التى تميز الشعر حين ينشد من النثر حين يقرأ قراءة عادية ، رغم احتمال اتفاق الاثنين فى نظام توالى المقاطع . انظر إلى الآية الكريمة « فأصبحوا لا ترى إلا مساكنهم » ، فإنها من ناحية نظام توالى المقاطع توافق شطراً من أشرط البسيط ، فإذا اقتبست فى شعر شاعر من الشعراء وجب أن تنشد بنغمة موسيقية

تخالف القراءة العادية ، وتخالف الترتيل القرآنى . فليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التى يتكون بها النظم ، بل لا بد معها حين الإنشاد من مراعاة نغمة موسيقية خاصة « Intonation » .

تتكون موسيقى الشعر العربى إذن من عنصرين رئيسيين :

أ — ذلك النظام الخاص فى توالى المقاطع .

ب — مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة Intonation فى إنشاده .

أولاً : نظام المقاطع

إذا اتخذنا المقطع القصير رمزاً مثل — أى شرطة صغيرة ، والمقطع المتوسط رمزاً آخر عبارة عن دائرة صغيرة مثل ٥ ، والمقطع الطويل رمزاً ثالثاً يشبه الرقم تسعة وهو « ٩ » ، وأردنا تحليل بيت من الطويل وجدنا أن ترتيب المقاطع يأتى على الوضع التالى :

سواى	بتهننان	الأغاريد	يطرب
— ٥ —	٥٥ —	— ٥ — ٥ — ٥ —	٥ — ٥ —

ويلاحظ هنا أننا قد وضعنا شرطة تحت علامة مقطع من المقاطع المتوسطة ، ونعنى بهذا أن هذا المقطع المتوسط يجوز فيه فى هذا الموضع الخاص أن يصبح قصيراً دون خلل بوزن الشطر .

وغيرى	باللذات	يلهو	ويعجب
— ٥ —	— ٥٥٥ —	٥ ٥ —	٥ — ٥ —

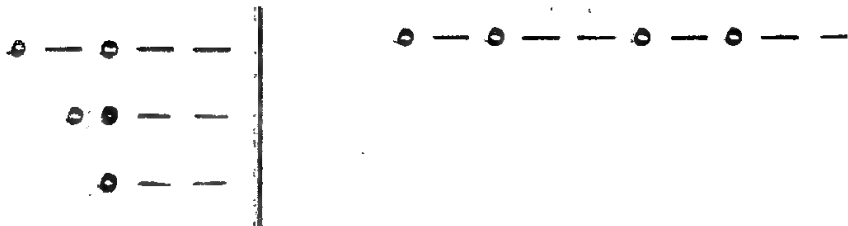
وقد يكون من تقمة الفائدة أن نذكر هنا بمحور الشعر كما رواها الخليل وقد حللناها إلى مقاطعها ، ورمزنا لتلك المقاطع بالرموز السابقة ، وسنقتصر فى هذا التحليل على الأحوال الشائعة فى كل بحر .

البحور الكثيرة المقاطع

الطويل :



الـكامل :



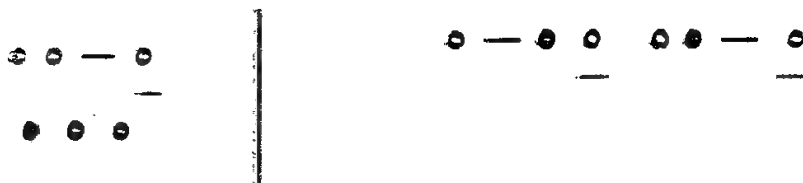
البسيط :



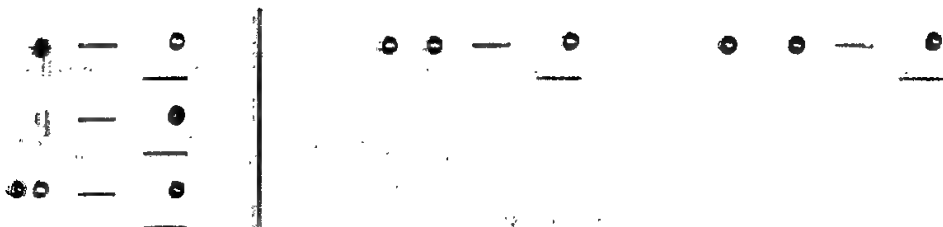
الوافر :



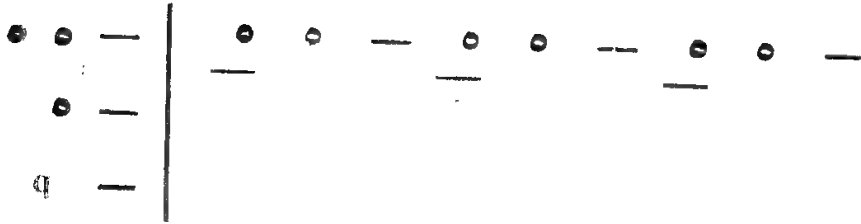
الخفيف :



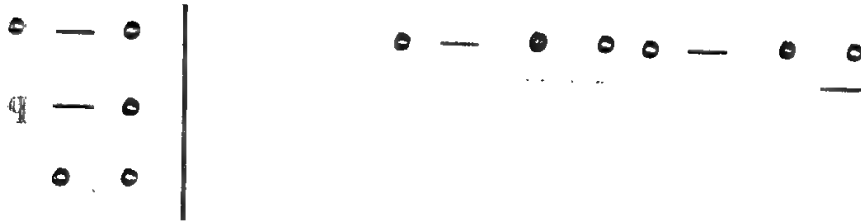
الرمل :



المتقارب :



السريع^(١) :



المنسرح^(١) :



المديد :



المتدارك :



وهذا البحر لم يسمع عن الخليل وإنما رواه الأخفش ونسب إليه .

(١) ويلاحظ في هذين البحرين أنه قد توالى في كل منهما مقطعان من المقاطع المتوسطة وضع تحت رمز كل من المقطعين شرطة لندل بهذا على أن كلا منهما يجوز أن يصبح قصيرا ، ولكن هذا القصر لا يكون في المقطعين معا بل في واحد منهما فقط .

المجوز القصيرة

مجزوء الكامل :
 ○ — ○ — — | ○ — ○ — —
 q — ○ — —
 ○ ○ — ○ — —

مجزوء الوافر :
 ○ — — ○ — —

الهزج :
 ○ ○ ○ — —

المجثث :
 ○ ○ — ○ | ○ — ○ —
 ○ ○ ○

مخلع البسيط :
 ○ ○ — ○ — ○ ○ — ○ —

مجزوء الخفيف :
 ○ — ○ — — ○ ○ — ○

مجزوء الرمل :
 ○ — — ○ | ○ ○ — ○
 q — —

وبهذا نرى أن عدد المقاطع في الشطر الواحد لا يقل عن سبعة ، ولا يزيد عن خمسة عشر ، بعضها من النوع القصير والبعض الآخر من النوع المتوسط . ونرى أن عدد المقاطع المتوسطة في الشطر الواحد أكثر من عدد المقاطع القصيرة ، وهو ما ينسجم مع ما يميل إليه الكلام العربي شعراً أو نثراً من إظهار المقاطع المتوسطة ^(١) بوجه عام . ولا تسكاد تزيد المقاطع المتوسطة في الشطر الواحد

(١) تلك التي تتكون من صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن .
 انظر الاصوات اللغوية صفحة ٩١ .

على عشرة ولا تنقص عن خمسة . أما المقاطع القصيرة فلا تجاوز في عددها تسعة مقاطع ومثل هذا نادر جداً ، ولا تنقص عن مقطعين إلا في بحر الأخفش (المتدارك) الذي روى أن مقاطع الشطر منه قد تكون كلها من النوع المتوسط . ونحن حين نستثنى بحر الأخفش ، ونقتصر على النظر في بحور الخليل كما رواها أهل العروض ، نرى أن المقاطع تخضع لنظام خاص في تواليها ، ولا يكون الكلام شعراً إلا إذا خضع لهذا النظام ، فإذا اختل هذا النظام في ناحية من نواحيه ، ترتب عليه تلك الظاهرة التي تسمى بكسر البيت ، والتي تحس بها الآذان المدربة ، ولو لم يعرف صاحبها ذلك النظام الخاص بالمقاطع .

ويسيطر على نظام توالي المقاطع في الشعر العربي اعتباران رئيسيان هما :

١ — يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين .

٢ — يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من أربعة مقاطع متوسطة .

فإذا استوفى الكلام في نظام مقاطعه هذين الشرطين أمكن أن يكون شعراً موزوناً . واستيفاء مثل هذين الشرطين في الكلام العربي ليس بالأمر العسير أو النادر ، بل هو كثير ، نراه في توالي المقاطع القرآنية ، ونراه في نثر بعض الكتاب ممن يعنون بموسيقى العبارات ، وقد تقرأ النثر فتحس كأنما تقرأ شعراً موزوناً ، وإنما كان ذلك لأن هذا النثر في توالي مقاطعه قد استوفى هذين الشرطين . فإذا حللنا هذا النثر إلى عدد من المقاطع في حدود عدد الأَشْطَرِ المعهودة في بحور الشعر ، وجدناه حينئذ عبارة عن شطو من الشعر متراسة ، وإن لم تكن جميعها من وزن واحد .

انظر إلى النبي صلى الله عليه وسلم حين التجأ إلى بستان ، وقاية لنفسه من سفهاء ثقيف يخاطب ربه عز وجل :

« اللهم إليك أشكو ضعف قوتي ، وقلة حيلتي ، وهواني على الناس . يا أرحم الراحمين ، أنت رب المستضعفين ، وأنت ربي إلى من تكلني ؛ إلى بعيد يتهمني

أم إلى عدو ملكته أمرى ؟ إن لم يكن بك على غضب فلا أبالي ، ولكن عافيتك هي أوسع لي . أعوذ بنور وجهك الذي أشرقت له الظلمات ، وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة ، من أن تنزل بي غضبك ، أو يحل علي سخطك ، لك العتي حتى ترضى ، ولا حول ولا قوة إلا بك » .

فلنسنا نجد في عبارات هذا الدعاء ما لا يصلح أن يكون شعراً موزوناً إلا قوله :
تسكني ، عافيتك هي ، وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة ، العتي حتى ترضى :
بل حتى العبارة الأخيرة يمكن أن تكون في بحر كالمتدارك .

فليس بغريب أن يحدثنا مؤرخو الأدب عن الكلام العربي فيصفونه بأنه شعري الموسيقى .

وأكثر ما نلاحظ هذا في القرآن الكريم وتوالي المقاطع في آياته ، ولذا عمد بعض الشعراء إلى اقتباس آيات بنصها وضمونها أشعارهم ، كقول القائل « على وزن الوافر » :

تبارك من توفاكم بليل ويعلم ما جرحتم بالنهار
وكما اقتبس أبو نواس قوله تعالى :

لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون
وجعل الآية بيتاً من الشعر وزنها كوزن مجزوء الرمل . وقد وجدوا هذا الاقتباس سهلاً يسيراً ، لأن الكثرة الغالبة من آيات القرآن الكريم تصلح من ناحية توالي المقاطع أن تنظم شعراً ، وقد استطاع بعض مؤلفي العروض أن يضعوا ضوابط لبحور الشعر كلها ، مقتبسين كل الأمثلة من الآيات القرآنية .

ويلجأ الشعراء أحياناً إلى التخفيف من توالي مقطعين صغيرين ، يجعلهما مقطعاً واحداً من النوع المتوسط . ويطرد هذا في بحر الكامل وفي الوافر ، ويكثر هذا في هذين البحرين حتى يكاد يكون هو الغالب الشائع في القصائد . وقد يرد مثل هذا التخفيف في البحور الأخرى ، ولكن يشترط حينئذ ألا يترتب

عليه توالى أكثر من أربعة مقاطع متوسطة . فجاء التفعيلة الأخيرة في بحر البسيط على وزن « فعِلن » — — ٥ أو فعِلن ٥٥ سببه أن المقطعين الصغيرين قلبا إلى مقطع واحد متوسط .

قارن بين مطلع القصيدتين :

- ١ — ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم
 - ٢ — ذرعتم الجو أشبارا وأميالا وجبتم البحر أعماقا وأطوالا
- فكلاهما من البحر البسيط ، والفرق بينهما أن أبيات الأولى تنتهى بوزن — — ٥ وأبيات الثانية تنتهى بوزن ٥٥ .

كذلك نرى نفس الظاهرة في نهاية المنسرح والمديد ، وزمن الإنشاد لا ينقص شيئا بمثل هذا التغيير ، لأن ما يتطلبه للمقطع الصغير من زمن للنطق به يكاد يساوى نصف ما يتطلبه المقطع المتوسط .

وكثيراً ما يلجأ الشعراء إلى استعمال مقطع قصير مكان مقطع متوسط . وقد يدعوهم إلى هذا أو يلجئهم إليه كلمات اللغة التي لا تسعفهم في كل حال ، والتي تقيد الشاعر بنسجها . وهنا تأتى تلك التغيرات التي ترد في الأوزان المختلفة ، والتي أشرنا إلى كل منها برمز المقطع المتوسط وتحته رمز المقطع القصير ، وتخضع هذه التغيرات إلى قواعد مطردة يمكن حصرها فيما يلي :

- (أ) إذا كان المقطع الأول في الشطر متوسطاً جاز أن نجعله قصيراً .
- (ب) إذا بدأ الشطر بمقطعين متوسطين جاز لنا جعل أحدهما قصيراً ، ولا يتأتى هذا فيهما معا ، فإذا لم يكونا في أول الشطر جاز جعل الثانى منهما قصيراً .
- (ج) إذا توالى ثلاثة مقاطع متوسطة جاز جعل الثانى أو الثالث منها قصيراً
- (د) إذا توالى أربعة مقاطع متوسطة وهو نادر جاز ، بل حسن جعل الثالث منها قصيراً ، ولا يرد هذا إلا في بحرى الخفيف والمنسرح .

تلك هي الضوابط التي يخضع لها نظام توالي المقاطع في الشعر العربي ، وهي كما ترى واضحة بيّنة ، لا لبس فيها ولا إبهام ، ولا تتطلب تلك المصطلحات الكثيرة التي أفعمت بها كتب العروض . بقي أن نضرب أمثلة لتلك الضوابط من الشعر العربي :

١ — مسرف في هجره ما ينتهى أترام علموه السرفا
فالشطر الأول من هذا البيت يبدأ بمقطع متوسط ، في حين أن الشطر الثاني منه يبدأ بمقطع قصير .

(ب) هل تيم البــــــــــــــــان فؤاد الحمام فناح فاستبكي جفون الغمام
تلك قلوب الطير حملتها ما ضعفت عنه قلوب الأنام
ففي هذين البيتين نرى الشطر الأول من البيت الأول قد بدأ بمقطعين متوسطين ، وبدأ الشطر الثاني بمقطع قصير يليه مقطع متوسط ، أما البيت الثاني فقد بدأ شطراه بمقطع متوسط يليه مقطع قصير .

أما مثل المقطعين المتوسطين حين يتواليان في غير أول الشطر فقول الشاعر :

هو البين حتى لا سلام ولا ردُّ ولا نظرة يقضى بها حقه الوجدُ

٥٥ — ٥٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥٥٥ — ٥٥ —

لقد نعب الوابور بالبين بينهم فساروا ولازموا جمالا ولا شدوا

٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥٥٥ — ٥٥ —

فنرى في البيت الأول مقطعين متوسطين قد تواليا ، ونرى نظائرها في البيت الثاني قد تغيرا فصار الثاني منهما قصيرا .

(ج) قد يحسد المرء على رزقه ولا أرى للخلق من حاسدٍ

٥٥ — ٥٥ — ٥٥ — ٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥ — ٥٥٥ — ٥٥ —

ففي الشطر الثاني من هذا البيت نرى ثلاثة مقاطع متوسطة هي المقطع الرابع والخامس والسادس ، يناظرها في الشطر الأول ثلاثة مقاطع فيها السادس مقطع

قصير ، أى أنه حين توالى ثلاثة مقاطع متوسطة جاز جعل الثالث منها قصيرا .
انظر إلى البيت الذى يلى هذا البيت من نفس القصيدة :

لم يفتتن بالمكرمات امرؤ والغانيات فتنة العابد

٥ — ٥٥ — ٥ — ٥ — ٥٥ ٥ — ٥٥ — ٥٥٥ — ٥٥

أما فى هذا البيت فنرى المقاطع الثلاثة المتوسطة فى الشطر الأول ينظرها
فى الشطر الثانى ثلاثة مقاطع ثانياها قصير .

(د) لا تقيدوا من أمة بقتيل صادت الشمس نفسه حين صادا

٥٥ — ٥٥ — ٥ — ٥٥ — ٥ ٥٥ — ٥ — ٥ — ٥٥ — ٥

ففى هذا البيت نرى الشطر الأول قد توالى فيه أربع مقاطع متوسطة هى
الثالث والرابع والخامس والسادس ، وينظرها فى الشطر الثانى أربعة مقاطع
ثالثها قصير .

وهذه التغيرات التى تطرأ على بعض المقاطع فى الأوزان المختلفة هى التى
سمّاها أهل العروض بالزخافات والعلل ، وصوروها لنا فى صور معقدة ذات
مصطلحات عدة ، وكلها لا تكاد تخرج عن قلب مقطع متوسط إلى مقطع قصير .
وقد رأينا حين تتبعنا ما روى من قصائد أن تلك التغيرات قد بولغ فيها فى علم
العروض ، وأن الأنواع التى عدوها قبيحة أو حتى صالحة ، لا نكاد نظفر لها بأمثلة
بين القصائد القديمة والحديثة ، مما يدل على أن مرجع هذا إنما كان الصناعة
العروضية ومحاولة تكثير قواعد العروض .

أما ذلك التغير الذى عده العروضيون حسنا فهو الذى تبعه الشعراء ، ونظموا
به أشعارهم ، وهو الذى تحدده الضوابط السابقة .

وقد يتبادر إلى الذهن أن جعل المقطع المتوسط قصيراً يقلل من زمن النطق
بالشطر ، ويخلّ هذا بالميزان الموسيقى . والحقيقة أن ما يتطلبه المقطع القصير من
الزمن عبارة عن جزء من الثانية لا يكاد يجاوز الخمس منها . ومثل هذا الزمن

الضئيل أو ضعفه إذا نقص من زمن النطق بالشطر كله لا تسكاد تدركه الأذان . فالشطر الذى يتغير فيه مقطع أو مقطعان من متوسط إلى قصير يظل من الناحية الزمنية ، كذلك الذى لم يتغير فيه شيء .

على أن هناك عملية لا شعورية يقوم بها المرء حين إنشاد الشعر يسميها المحدثون عملية التعويض ، وذلك بأن المقطع المتوسط إذا أصبح قصيراً عوض المئشء عن مثل هذا النقص على تفاهته بإطالة مقطع آخر مجاور له ، ليمتد زمن النطق بجميع الأشطء فى القصيدة . ففى بحر مثلاً كالطويل نرى المقطع الثالث من الشطر يطرء فى جعله قصيراً ، أى أن التفعيلة « فَعُولُنْ » تصبح « فَعُولُ » . وهنا نرى المئشءءء أن يشعر ينشءء « فَعُولُ » بإطالة المقطع الثانى ليعوض عن بعض النقص فى المقطع الثالث . وهكذا يمتد زمن النطق بالتفعيلتين « فَعُولُنْ » و « فَعُولُ » ، ويتحقق ما نسميه بالكَمِّ فى الشعر العربى .

وليس يكفى أن يخضع الكلام فى توالى مقاطعه لتلك الضوابط التى أشرنا إليها آنفاً ، بل لا بد لتسميته شعراً موسيقياً أن يتغير عن النثر من ناحية النغمة الموسيقية . ولو أن الأمر يقتصر فى قراءة الشعر على النظر بالعينين كما يفعل كثير منا الآن ، ما احتجنا فى أوزان الأبيات إلا إلى نظام توالى المقاطع ومراءاته بدقة . ولكن موسيقى الشعر لا تبرز ولا تحدث أثرها فى النفوس إلا مع الإنشاد . والإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالى المقاطع شيئاً آخر يتصل اتصالاً وثيقاً بنغمة الكلام فى الصعود والهبوط .

والذى استقيناه من بحث القدماء لأوزان الشعر يكاد يكون مقصوراً على نظام توالى المقاطع ، أما ناحية نغمة الإنشاد فى الشعر فلم يعرضوا لها بشيء . ولعلمهم ظنوا أن التقليء فى الإنشاد يكفى لتعرف تلك النواحي الموسيقية ، دون حاجة إلى تعليم أو دراسة علمية . ولسمنا ندرى كيف كان القدماء ينشءءون الشعر من ناحية النغمة الموسيقية ، فقد روى لنا الشعر ككل الآثار الأدبية مكتوباً .

وكل الذى خلفوه لنا هو أنهم بصرونا بنظام توالى المقاطع ، وما يخضع له هذا النظام فى الشعر . ولكننا عرفنا أن نظام توالى المقاطع قد يقع فى العبارات النثرية ، وكثيراً ما وقع فى آيات القرآن الكريم ، ومع هذا فقد ظلت تلك العبارات فى النثر بعيدة عن محيط الشعر ، لأن صاحبها لم يرد بها أن تكون شعراً ، ولم ينشدها إنشاد الشعر . كذلك ظلت تلك الآيات القرآنية التى توافق فى نظام مقاطعها ما هو معهود فى نظام المقاطع الشعرية ، ظلت ترتل ترتيلاً ولا تنشد إنشاد الشعر ، إلا حين يراد اقتباسها فى الشعر وتتضمنها بعض الأبيات .

الفصل الخامس

الإنشاد والغناء

« ١ »

تطور الإنشاد

لقد أجمعت الروايات على أن الشعر العربي كان ينشد ، كان ينشد في أسواق الجاهليين فيهرز قلوب السامعين هزا ويطرب القوم لموسيقى الإنشاد ، وكان ينشد أمام النبي صلعم وفي حضرة الخلفاء فيطربون له ، أما كيف كان ينشد فلا ندري . ولا شك أن أصحاب الروايات القديمة قد عنوا بالإنشاد شيئاً غير الغناء . وليس بين أيدينا ما يدل على أن الشعراء في الجاهلية كانوا يتغنون بالشعر ، وإنما تحدثنا الروايات دائماً عن الإنشاد وما فيه من قوة وحماس وأن الشاعر كان ينظم القصيدة ويفد بها فينشدها في الأسواق مفاخراً أو مادحاً . ولم يكن الغناء من عمل الشاعر ولا مما ينتظر منه . وشعراء الجاهلية كانوا من خاصة العرب الذين أتيحت لهم فرص الثقافة اللغوية في تلك المؤتمرات الثقافية التي كانت تسمى بالأسواق ، فكان الشاعر من الجاهليين يأنف أن يجلس مجلس المغنى ، وإنما كان يترك هذا للجواري والقيان ، لأن الغناء أجدر بهن وأليق برخامة أصواتهن . وأما ما اشتهر عن الأعشى من أنه صنّاجة العرب فقد فسره كثير من مؤرخي الأدب بأنه سمي كذلك لجودة شعره ، وربما أرادوا بجودة الشعر هنا غلبة العنصر الموسيقي في ألفاظ شعره إذا قيس بغيره ، أو لأن شعره كان مما يصلح أن يتغنى

به (١) . وقد جاءتنا الروايات القديمة بما يدل على أن الشاعر إذا لم ينشد شعره ، وأراد به أن يتغنى ، دفع به إلى جارية من الجوارى ذوات الأصوات الجميلة ممن يحسن التلحين والعزف على الآلات الموسيقية ، تتغنى بالشعر في مجلس من مجالس اللهو والطرب .

واستمر استقلال الشعراء عن المغنين في العصور الإسلامية ، هؤلاء ينشدون وأولئك يغنون ، غير أن شأن المغنين قد نبه وأصبحوا ممن يجالسون الخلفاء ، وينالون عندهم الحظوة والجاه . واشتهر منهم ابن سريج ومعبد والموصلى ، وغيرهم ممن تعرض لهم صاحب الأغاني في كتابه . ويكفى أن نتصفح أجزاء هذا الكتاب لنذكر الفصل بين صناعة الشعر ونظمه على بحوره المختلفة ، وبين غنائه على أحد تلك الأصوات والألحان التي وصلت في عهد الرشيد إلى المائة . ويتكرر في صفحات كتاب الأغاني قوله : الشعر لفلان والغناء لفلان . وكثيراً ما يروي صاحب الأغاني المقطوعة الشعرية صوتين أو طريقتين في غنائها ، وينسب كل طريقة لمغن من المغنين (٢) .

ولم يكن كل الشعر ، مما يصلح للغناء ، وإنما تخير المغنون بعضاً منه رأوه أليق بالغناء وأقبل للتنعيم والتلحين ، إما لرقه في أنفاظه أو تلاؤم موضوعه مع الغناء ومجالس الطرب . وأغلب هذا النوع من الشعر قد نظم في الغزل ونحوه من الموضوعات التي تنسجم مع تلك المجالس . على أن من الشعراء من كانوا يؤثرون الغناء بشعرهم ، فكانوا بعد نظمه يلتمسون له من المغنين من ذاع صيته ، ويحملونهم على التغنى بهذا الشعر رغبة في ذبوعه وانتشاره ، مثل عمر بن أبي ربيعة ، ومجنون ليلى . ولقد كان ابن سريج بمثابة المغنى الخاص لعمر بن أبي ربيعة ، يلحن من أشعار ابن أبي ربيعة ما يروقه ، ويتغنى بها في المجالس والمحافل متنوعاً في أصواتها وألحانها .

(١) وذكر صاحب الأغاني صفحته ١٠٩ جزء تاسع ما نصه « وكان يغنى في شعره فكانت العرب تسميه صناجة العرب » (٢) الأغاني جزء أول صفحته ٢٦

وليس يعنيننا هنا غناء الشعر وطرق هذا الغناء وكيف كان يلحن في العصور المختلفة ، لأن مثل هذا البحث يخرجنا عن النطاق الذي رسمناه لهذا الكتاب ، وأجدر به أن يبحث في كتاب مستقل يعرض للموسيقى العربية في عصورها المتباينة . وإنما الذي يعنيننا هنا هو الحديث عن فن الإنشاد وأثره في نفس السامع .

والإنشاد عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه . وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها ، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد ، ويلقى على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلالاً تخفى ما فيه من جمال وحسن .

وقد عرف الجاهليون للإنشاد قدره ، فتنافسوا في إجادته وتخبروا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتتشد على اللأ في المجامع والأسواق ، وظل للإنشاد بعض قدره ومكانته حتى أيام العباسيين ، فقد روى أن الرشيد كان يطرب للإنشاد الشعر أكثر من طربه بالغناء ^(١) .

غير أن التدوين وانتشار القراءة بين الناس فقد أفقد الشعر شيئاً من جماله ، وأفقدهم الاعتزاز بفن الإنشاد حين قنعوا بقراءته في الصحائف . فبعد أن كانت الأشعار تنتقل من مكان إلى مكان على ألسنة المجيدين للإنشاد أصبحت تروى مكتوبة لا منطوقة ، وشتان ما بين شعر ناطق وشعر صامت . ذلك لأن إنشاد الشعر يبعث فيه حياة وحرارة ، فلا تسكاد الأذان تسمعه حتى تتلففه القلوب . تصور معي شعراً كشعر المتنبي كانت تنتقل به الصحائف إلى بغداد ومصر وبلاد المغرب ، وأهلها على ما كانوا عليه من اختلاف في لهجة الكلام يتبعه اختلاف صوتي في نطق اللغة الفصيحة ، أليس يحرم مثل هذا الوضع شعر المتنبي بعض جماله وجلاله ، هؤلاء يؤدونه بصورة خاصة ، وأولئك ينشدونه بصورة أخرى ،

(١) جورج زيدان جزء أول صفحة ٥٩ .

وبين هؤلاء وأولئك من يقرءونه كما يقرأ المثر غير مستمتعين بكل ما فيه من جمال وروعة . نعم إن اتساع الملكة العربية واستقلال بيئاتها بعضها عن بعض في العصور المتأخرة ، قد أفقد الإنشاد منزلته وفصل بين روح الشعر وجسده ، فأصبح شعر الشاعر ينتقل من مصر إلى مصر جسداً هامداً لا روح فيه ولا حياة . وقد ظلت الحال هكذا في كل عصور الأدب حتى عصرنا الحديث ، فقد كانت تطالعنا الصحف بقصائد شوق الرائعة فيقرؤها كل منا كما يقرأ الأخبار العابرة ، أو بعبارة أخرى كنا ننظر إليها دون أن نحرك بها شفاها ، أو نلقى بالاً إلى جمال موسيقاها . فإذا أتيت لأحد منا أن يشهد حفلاً ينشد فيه الشاعر من شعره أحسنا بالأنبيات تهزنا هذا ، فتثير من أحاسيس القلوب والمشاعر ما كان خامداً هامداً . ولم يكن شوق رحمة الله ممن يحسنون الإنشاد ، فكان يتخير لإنشاد شعره في المحافل من يجيدونه ويتقنونه ويأسرون الأفتدة بجمال الإنشاد مع جمال اللفظ والمعنى .

أما « حافظ » فقد كان من خير الشعراء المحدثين إنشاداً ، ولذا كان يؤثر إلقاء شعره في المحافل على نشره في الصحف . وما أنشد في حفل إلا بزأقرانه من الشعراء ، وتملك قلوب السامعين بقوة صوته وحسن أدائه ، وربما كان في الحفل من هم أجود منه لفظاً ومعنى ، ولكن الإنشاد يخلع على الشعر ثوباً من الجمال ، ويضفي عليه من الروعة والجلال ، ما لا يدركه القارئ أو الناظر إلى الأشرطة بعينه .

وقد عاد للإنشاد شيء كثير من قدره ومنزلته في النفوس منذ انتشار الإذاعة ، وأصبحنا الآن نستمتع أحياناً بكل ما في الشعر من عناصر الجمال ، وأصبح الشاعر الذي صب في شعره خلاصة روحه يلقي في قلوبنا وأفئدتنا وهو ينشد علينا هذا الشعر ، بعضاً من أحاسيسه الدقيقة وإلهاماته اللطيفة . ولم يعد سماع الإنشاد والاستمتاع به مقصوراً على أولئك الذين تتلح لهم فرص شهود المحافل والجامع ،

بل أصبح ملكاً مشاعاً لكل من يرغب في الثقافة الأدبية ، ويجد لذة في الشعر كفن من الفنون . وستعود للإنشاد منزلته التي كانت أيام الجاهليين ، حين شاعت فيهم الأمية ، فانصرفوا إلى الثقافة الأدبية عن طريق الأذن . والأذن هي الوسيلة الطبيعية لكل ثقافة لغوية ، بل هي خير وسيلة لإتقان اللغة وإجادتها . وقد صدق ابن خلدون في قوله ، « إن السمع أربوالمالكات اللسانية » .

ونحن حين نتتبع مؤلفات القدماء في موسيقى الشعر ، نراهم يكتفون بذكر أوزانه وبحوره ، وتلك تقتصر على توالي المقاطع والنظام الذي تخضع له . ومثل هذا مثل النوتة الموسيقية التي تنقصها دقة التعبير عن كل دقائق النغم في اللحن . ولا بد معها من الموسيقى الماهر الذي ينطقها ويبعث فيها الحياة . كذلك أوزان الشعر وتوالي مقاطعه لا تكفي في بعث الشعر حياً من مرقده ، بل لا بد معها من معرفة طريقة الأداء وكيفية الإنشاد ، وهو ما لم يحدثنا عنه القدماء . لذلك فكتفي هنا بالحديث عن إنشاد الشعر في العصر الحديث .

إنشاد الشعر في العصر الحديث يختلف من بعض النواحي الصوتية تبعاً لاختلاف اللهجات الحديثة التي تنظم البيئات المتباينة . ويكفي أن نتذكر لهجات الكلام في كل أمة من الأمم العربية ، وما هي عليه من تباين واختلاف من الناحية الصوتية ، لنذكر أثرها في إنشاد الشعر ، بل وفي نطق الكلام العربي الفصيح . فالمصريون في نطقهم اللغة الفصيحة يختلفون بعض الاختلاف الصوتي عن العراقيين والشاميين وأهل المغرب ، ومرجع هذا الاختلاف لهجات الكلام التي اتخذت أشكالاً عدة في هذه الأمم العربية . وقد تأصلت هذه اللهجات في السنة الناس ، وكونت في كل إقليم عاداته اللغوية الخاصة التي تميز العراقي من المصري والشامي من المغربي حين ينطق كل منهم . ويكفي أن نسمع العراقي أو المغربي يقرأ كلاماً عربياً صحيحاً من وراء حجاب ، أو على موجات الأثير ، فتدرك بيئته ، أو على الأقل يدرك السامع المصري أن القارئ غير مصري . حتى في قراءة

القرآن الكريم ملحظ بعض الفروق الصوتية بين قراءة المصرى وغيره من بعض أبناء الأم الشقيقة ، فلهجات الكلام وما تأصل فيها من اختلافات صوتية هي السر فيما نشاهده من تباين في النطق العربى الحديث ، وتتضح تلك الفروق الصوتية بصورة أوضح وأجلى في إنشاد الشعر .

وليس هنا مجال البحث في كيف نشأت تلك اللهجات الكلامية ، وإنما يكفي أن نشير باختصار إلى تلك الفروق الصوتية التي باعدت بينها ، والتي أثرت في نطقنا للكلام الفصيح والقرآن الكريم : —

١ — بعض تلك الفروق يرجع إلى اختلافنا في نطق بعض الحروف كالذال والضاد . والظاء . والقاف . والناء . والطاء .

٢ — وبعضها يعزى إلى الحركات واختلاف قيمتها الصوتية بين أبناء الأم العربية ، فهي في بلدة مفخمة وهي في أخرى مرققة ، وهي في ثالثة قصيرة وفي أخرى أطول من الحركة العادية . كذلك حروف المد قد اختلفت طولاً وقصراً وترقيقاً وتفتيحاً بين أبناء الأم العربية . والحركات لوضوحها في السمع ولكثرة شيوعها في الكلام تبرز نواحي الاختلاف فيها ، وتتضح أكثر من ظهورها في الاختلاف بين الحروف : فالخلاف بين العراقى والمصرى في نطق الضاد لا يظهر بنفس الوضوح الذى يكون عليه اختلافهما في نطق الفتحة أو الضمة مثلاً ، وذلك لأن نسبة شيوع الضاد في الكلام قليلة جداً إذا قيست بنسبة شيوع الفتحة أو الضمة . فإذا قرأ علينا العراقى صفحة من صفحات القرآن الكريم فسيتكرر على مسمعنا اختلافه عنا في نطق الفتحة عشرات المرات ، في حين أنه قد يصادف ضاداً واحدة في نفس الصفحة .

٣ — قد يكون الاختلاف بسبب النبر وموضعه من الكلمة .

٤ — وأحياناً وليس آخرأ تختلف لهجات الكلام في النغمة الموسيقية

Intonation في الصعود والهبوط حين النطق ، وفي قدر السكتات والوقفات في أثناءه .

تلك هي الفروق الصوتية التي باينت بين نطق أبناء الأمم العربية . فليس لنا حتى الآن نطق نموذجي نحتذيه جميعاً كلها لجأنا إلى اللغة الفصيحة ، ولكننا ممن يؤمنون بإمكان وجود هذا النطق وشيوعه بيننا جميعاً ، وحينئذ تكون الوحدة العربية الحقة .

نحن إذن نختلف من الناحية الصوتية في قراءة الآثار الأدبية ، في ترتيل القرآن الكريم وفي إنشاد الشعر ، ولا سبيل إلى بحث إنشاد الشعر وطرقه المختلفة في الأمم العربية قبل أن تتم معرفتنا ودراستنا للهجات الكلام المتباينة في تلك الأقطار .

أما إنشاد الشعر في مصر فقد اتخذ طابعاً خاصاً توارثناه عن أساتذتنا ، وأصبحنا نقلد المشهورين منا في الإنشاد كحافظ إبراهيم وعلى الجارم وغيرها .

والذي نلاحظه في نبر الشعر أنه يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر ، غير أننا حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة ، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر . فالمرء عادة يستغرق في إنشاده بيتاً من البحر الطويل ما يقرب من عشر ثوان ، في حين أنه إذا قرأه كما يقرأ النثر ينقص هذا الزمن إلى ما يقرب من ثلثه أو نصفه . ويظهر طول المقطع المنبور في الشعر عنه في النثر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد ، ففي قول المتنبي :

بادٍ هواك صبرت أم لم تصبرا وبكاك إن لم يجردمعك أوجرى

نلاحظ أننا عند إنشاد هذا البيت ، نطيل ألف المد في كلمة « بادٍ » و« هواك » و« بكاك » ، وهي في كل كلمة من هذه الكلمات موضع النبر ، أكثر من قدرها حين تقع في كلام منشور أو حين يقرأ البيت كما يقرأ النثر .

وطبيعة الإنشاد تتطلب اتصال كلمات الشطر بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً ، فإذا تصادف أن اشتمل الشطر على كلمة قصيرة لا تزيد على مقطع واحد ، مثل « لى » أو « فى » أو « بى » ، وثق اتصالها بالكلمة قبلها بحيث ينطق بهما كأنهما كلمة واحدة ، وحينئذ قد يخيل لبعض الناس أن موضع النبر فى الكلمة السابقة قد اختلف عن قواعده المعهودة لنا . والحقيقة أننا لو طبقنا هذه القواعد على الكلمة الجديدة المكونة فى الواقع من كلمتين متصلتين اتصالاً وثيقاً فكأنهما حين الإنشاد كلمة واحدة ، لم نجد فرقاً بين قواعد النبر فى الشعر والنثر . استمع مثلاً إلى قول المتنبي :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى
ففى كلمة « يغرى » حين تقع فى النثر نجد النبر على المقطع « يُغْ » ، ولكننا حين ننشد هذا البيت نلاحظ أن الكلمتين « يغرى » ، « لى » قد اتصلتا اتصالاً وثيقاً حتى أصبحتا فى الإنشاد كأنهما كلمة واحدة مثل « تعذيبى » ، وهنا يكون النبر على المقطع « ذى » ، ولذلك حين ننشد البيت نرى النبر قد انتقل من المقطع « يُغْ » إلى المقطع « رى » . ومثل هذا مثل كل كلمة حين يتصل بها لواحق كالضمائر المتصلة . قارن بين موضع النبر فى الفعل الماضى : « كتب » وبينه حين يتصل بضمير الرفع فيصبح « كتبت » تلاحظ أن النبر فى « كتب » على المقطع « كِ » فلما اتصل الضمير به أصبح النبر على المقطع « تَبْ » ، فإذا اتصل بالفعل شئ آخر وأصبح « كتبتُها » مثلاً ، رأينا النبر ينتقل ثانية إلى المقطع الذى يليه ويصبح على « تُتْ » .

أما فى الفعل « يشفع لى » فالنبر باق على حاله حتى بعد اتصال الكلمتين اتصالاً وثيقاً ، لأن نسج الكلمة لم يتغير ، وذلك لأن النبر فى الفعل « يرحم » و« يرحمنى » لا يتغير موضعه ، ويتضح كل هذا لمن درس قواعد النبر فى معر^(١)

ولا يتم الإنشاد بمجرد مراعاة التفاعيل في الوزن ، أو بإعطاء النبر حقه من الضغط ؛ بل لا بد مع هذا من النغمة الموسيقية . ومن الصعب الفصل بين أوزان التفاعيل وبين النغمة الموسيقية ، إذ أن أحدهما يشبه المرأة والآخر الرجل ، ولا يتم الإخصاب إلا بالاثنتين . كذلك لا يتم الإنشاد ولا يصح إلا بمراعاة أوزان التفاعيل ، ومراعاة النغمة الموسيقية . ومرجع الحكم على صحة النغمة أو نساؤها الأذن المرهفة والمدرّبة على التمييز بين النغمات .

وتختلف النغمة الموسيقية في الإنشاد الجيد عند الاستفهام ، وعند التعجب ، وعند الجمل الإخبارية التي يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث ، وهكذا تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط ، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهاؤه ، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه . .

ونحن الآن في إنشاد الشعر نراعى المعنى مراعاة تامة ، ونكيف النغمة حسب هذا المعنى . فإذا كان البيت الواحد مما يمكن أن يكون مستقلا في إنشاده ، نطق به المنشد ونوع في صعود النغمة وهبوطها ، حتى ينتهى في آخر المقاطع من البيت وقد هبط صوت المنشد وأشعر السامع بانتهاء المعنى ، ويغلب أن يكون هذا في مطالع القصائد . غير أن المنشدين في غالب الأحيان يقسمون القصائد إلى قطع يمكن أن يستقل كل منها بمعناه ، وقد تتكون القطعة من بيتين أو ثلاثة أبيات أو أربعة أو ربما خمسة في بعض الأحيان ، ثم ينشد الشاعر أبيات القطعة فيما عدا الأخير منها بنفس النغمة الموسيقية ودرجات الهبوط والصعود ، ويختم كل بيت بصعود صوته ليشعر السامع أن للمعنى بقية ، فإذا وصل إلى البيت الأخير من القطعة أشعرنا في نهايته بنهاية المعنى ، واستقلال القطعة عما يليها ، وذلك بأن يهبط صوته ، ويتوقف عن الإلقاء قليلا ، حتى تستريح أذن السامع ، وتجدد النفس فرصة للاستمتاع بما مرّ من أبيات .

وقد يتضح ما نرمى إليه بذكر بعض الأمثلة من الشعر الحديث .

لقد سمعنا حافظاً وهو يرثى سعد زغلول فبدأ القصيدة بقوله :

إيه يا ليل هل شهدت المصابا كيف ينصب في النفوس انصبابا
فأحسننا بنعمة الاستفهام مشوبة بالتعجب في هذا البيت ، ثم لم يهبط صوته
إلا في آخر البيت الثانى حين قال :

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولى وغابا
وسمعنا على الجارم في قصيدته التى أنشدها فى مهرجان دار العلوم يجعل المطلع
على عادته مستقلاً بمعناه فيقول :

يا خليلي خلياني وما بي أو أعيدا إلى عهد الشباب

* * *

فلما وصل إلى قوله :

ومجون يحوطه الأدب الجم فما راعه اللسان بعاب
صعد صوته فى نهاية البيت ، ثم أنشد بيتين بعد هذا بنفس النغمة الموسيقية ،
وكان صوته ينتهى فى آخر كل منها بالصعود ليشعر السامع ببقية المعنى فقال :

يتغنون بالنواسى حيناً وبشعر الفتى أبى الخطاب
كلما هزت المدام يديهم قهقهت ثلة من الأكواب

* * *

فلما أراد أن ينهى المعنى قال وقد هبط صوته فى آخر هذا البيت :

صاح فيهم ديك الصباح فطاروا كل جمع لفرقة واغتراب
وهكذا نرى المعنى ينظم الهبوط والصعود بالصوت فى أواخر الأبيات ،
بل ينظمهما أيضاً فى حشو البيت الواحد الذى قد تختلف مقاطعه فى النطق هبوطاً
وصعوداً . ومثل هذا الانسجام فى الصعود والهبوط نشعر به ، وتطرب له آذاننا
ثم لا نكاد نقدر على وصفه إلا بأن نرمز له برموز النوتة الموسيقية .

وهناك أمر هام لا بد من مراعاته في الإنشاد الجيد ، وهو السكتات والوقفات القصيرة التي قد يلجأ إليها المنشد ، يريد بها إظهار جمال لفظ من الألفاظ ، أو إيضاح معنى دقيق لكلمة من كلمات البيت . وحسن تخير المواضع في الوقفات يزيد النغمة جمالا ، كذلك الدقة في قدر السكتات والوقفات تساعد على انسجام موسيقى البيت .

ففي بيت المتنبي :

باد هواءك صبرت أم لم تصبرا وبكاك إن لم يجر دمعك أوجرى
يشعر المرء في إنشاده لهذا البيت أنه لا بد من وقفة قصيرة عند كلمة « هواءك » .
كذلك في قول شوقي :

ولد الهدي فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء
نشعر أنه يتحتم السكوت قليلا على كلمة « الهدي » .
تلك هي صفات إنشادنا الحديث التي درجنا عليها ، وقلدنا فيها المجيدين من شعرائنا .

— ٢ —

العناية بالإنشاد

من دواعي الأسف حقاً ألا يجد الإنشاد ما يستحق من عناية واهتمام في معاهد التعليم . يقنع المدرس من الطالب بنوع من الإنشاد أقرب إلى القراءة منه إلى إلقاء موسيقى ، فيه نغم وتوقيع . ومن الواجب أن تخصص دروس في معاهد المعلمين لفن الإنشاد وقواعده ، حتى نظفر في كل مدرسة بعدد من المدرسين يحسنون الإنشاد ويستطيعون تدريب التلاميذ عليه . ومما ييسر الأمر أن التلاميذ عادة يحسنون التقليد ، فحتى حسن إنشاد المعلم تبعه تلاميذه وقلدوه في إنشاده ، ولو لم يفهموا قواعده المرسومة . ولكننا تركنا الأمر فوضى ولم نتخذ

للاشاد طريقاً مستوماً نتفق عليه جميعاً ، ونحتذيه دائماً ، مما أدى إلى ذلك الاضطراب في إنشاد معظمنا للشعر العربي والأزجال العامية . ويندر أن تصادف من المعلمين ، بل ولا من المذيعين من يعنون بإنشادهم ، وينهجون النهج الصحيح فيه . وقد فشا في السنين الأخيرة نوع من الإنشاد لا نكاد نشعر فيه بنغم موسيقى ، فيه تشدد غناية المنشد بالمعنى وتوضيحه ، ضارباً بالنغم والتوقيع عرض الحائط . فنراه يحرص على وصل الصفة بموصوفها ، أو الفاعل بفعله أو الجار والمجرور بمتعلقهما ، ولو أدى ذلك إلى تشويه في موسيقى البيت وتقطيع لأوصاله . ولم يقسم القدماء البيت من الشعر إلى شطرين عبثاً أو اعتباطاً ، وإنما روعي في ذلك ناحية موسيقية خاصة لا تتحقق إن نحن وصلنا أحد الشطرين بكلمة من الشطر الآخر فنراهم حين ينشدون بيتاً مثل قول حافظ :

وتوسمهم في القيود فقائل هذا فلان قد وثى بفلان
يقفون على كلمة القيود وقفة طويلة كأنما قد انتهى الشطر عندها ، ثم يبدأون الشطر الثاني بكلمة « فقائل » ، ويصلونها به رغبة في الربط بين القول ومقول القول ، وما دروا أن الموسيقى حينئذ تضطرب في أجزاء البيت ، وبذلك يكاد يصبح الشعر نثراً ، كذلك قد يصلون الجار والمجرور في أول الشطر الثاني بمتعلقهما في آخر الشطر الأول من قول حافظ :

وملبب لغريمه ومطالب بدم أريق بمسبح الحيتان
فتحس عند سماع إنشادهم لمثل هذا البيت أن كلمة « بدم » هي التي ينتهي بها الشطر الأول .

فالوقف على آخر الشطر الأول بالقدر الذي تتطلبه موسيقى الشعر أمر ضروري ، وهو ليس ذلك الوقف الذي يهبط عنده الصوت ، وإنما هو وقف يصعد معه الصوت ليشعر السامع بأن الكلام بقية . وعلى هذا يكون من العيب في الإنشاد أن نصل كلمة « أمامهم » بالشطر الثاني من قول حافظ :

قد جاء يومهم هنا وأمامهم بعد النشور هناك يوم ثانى

* * *

وقد نشأ عندنا نوع من الإنشاد للشعر المسرحى جاءنا به من أخرجوا مسرحيات شوقى كمجنون ليلي ومنصرع كيلوباترا ، وهو إنشاد تمثيلي يعنى فيه الممثل بعنصر التعبير أكثر من عنايته بالناحية الموسيقية فى الأبيات . وهو إنشاد جيد فى جملة ، إلا حين يقطع الممثل أوصال البيت بصورة تشوه موسيقاه . ومن الخير أن تراعى الناحيتان بقدر الإمكان : ناحية التصوير والتعبير وناحية النغم والتوقع . على أنا فى كثير من الأحيان نظفر منهم بمثل هذا الإنشاد المثلالى فنستمع بالتمثيل ، كما نستمع بموسيقى الشعر . ويكون هذا عادة فى القطع الطويلة التى يلقيها ممثل واحد ، كقول شوقى على لسان كيلوباترا مخاطبة الأفعى :

هلمى الآن منقذتى هلمى وأهلاً بالخلاص وقد سعى لى
شربت السم من فيك المفدى بسلطاني وزدت عليه مالى
على نابيك من زرق المنايا شفاء النفس من سود الليالى

* * *

وهى قطعة طويلة تبلغ واحداً وعشرين بيتاً ، طربنا لها جميعاً حين مثلت للمرة الأولى . أما حين يوزع البيت الواحد على لسان أكثر من ممثل ، فلا نكاد نسمع بموسيقاه . ولست أدري لم يلجأ مؤلفو المسرحيات إلى مثل هذا التقطيع من أوصال الشعر ، مع ما لدينا من أوزان قصيرة لا يكاد يزيد الشطر منها عن كلمتين أو ثلاث .

العاطفة والوزن

يربط الغربيون في بحثهم وزن الشعر ، بينه وبين نبض القلب الذي يقدره الأطباء في الإنسان السليم بعدد ٧٦ مرة في الدقيقة . ويرون صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي ، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع . ويقدرّون أن الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة . فإذا عرفنا أن بحراً كالطويل يشتمل على ٢٨ صوتاً مقطعيّاً^(١) ، أمكننا أن نتصور أن النطق ببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب .

على أن نبضات القلب تزيد كثيراً في الانفعالات النفسية ، تلك التي قد يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمه . فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس ، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة ، واصلتها بطيئة حين يستولى عليه الهم والجزع . ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية ، فهي عند الفرح والسرور سريعة ملتفة مرتفعة ، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة .

كل هذا جعل الباحثين يعقدون الصلة بين عاطفة الشاعر ، وما تخيره من أوزان لشعره . والمراء وإن كان يستطيع في النفس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة ، إلا أن قدرته في هذا محدودة يسيطر عليها ما هو فيه من حالة نفسية . وهو حين يكون هادئاً وادعاً أقدر على النطق بمقاطع الكثرة دون أن يشوبها إبهام في لفظها ، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفاً سريع التنفس كما هو الحال في الانفعالات .

ويجد المنشد مشقة وعنتا حين يحاول وصل بيتين من البحر الطويل في نفس واحد ، ولا يكاد ينتهى من البيت الثانى حتى نسمعه ينطق بالألفاظ مع جهد كبير ، وقد تخللها بعض الإبهام ولم تتضح للسامع . ويظهر أن أقصى ما يستطيعه المرء في الإنشاد ، دون مشقة وإجهاد ومع وضوح الألفاظ ، هو ذلك القدر من المقاطع الذى نجده في البحر الطويل أو البسيط . فالمنشد يحتاج إلى إعادة التنفس بعد كل بيت من أبيات هذين البحرين ، إن لم يكن في وسط البيت الواحد . ذلك هو السر في أن الأوزان الشعرية عند كل الأمم لا تزيد مقاطع البيت منها على قدر معين . وربما كان العرب القدماء من أطول الأمم نفساً في الشعر ، لكثرة نظمهم من بحر كالطويل أو البسيط وندرة الجزوءات في أشعارهم .

والشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التى تملكته في أثناء الوزن ، حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر بشعوره . أما نحن الآن حين ننشد شعر القدماء فيندر أن نضع أنفسنا في ذلك الوضع النفسانى الذى كان عليه الشاعر القديم في أثناء نظمه . ويؤدى هذا حتماً إلى نقص التعبير أو التصوير في إنشادنا . ولكن المنشد الجيد والممثل الماهر يستطيع أن يحل نفسه مكان الناظم ، وأن يشعر بشعوره ثم ينقل مثل هذا الشعور إلى سامعيه .

ونحن بعد هذا نسائل أنفسنا : هل كان الشاعر القديم يتخير لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته ؟ وهل جاءت هذه الأوزان المختلفة تبعاً لاختلاف الشعور عند الناظمين من القدماء ؟

قد يكون من العسير أن نجيب عن مثل هذا التساؤل إجابة مقنعة ، وذلك لأننا لا نرى في مقاطع هذه الأوزان المتباينة ما يوحي بمثل هذا ، فهى كلها تخضع لروح عام في توالى المقاطع ، ولا يفرق بينها إلا كثرة المقاطع أو قلتها ، فمنها الكثير المقاطع ومنها المتوسط في عدد المقاطع ومنها القصير الجزوء .

فإذا نحن استعرضنا الموضوعات التى نظم فيها الشعر الجاهلى ، رأيناها لا تخرج

عن : الفخر والحماة والمدح بما في ذلك الرثاء الذي هو عندهم مدح الميت ، والغزل والوصف في بعض الأحيان .

ثم زاد في العصر الأموي كثرة النظم في الغزل ، وأصبح فناً مستقلاً من فنون الشعر ، كما زاد النظم في الشؤون السياسية .

ولما استقر الملك للعباسيين أكثر شعراؤهم مع الموضوعات السابقة ، من الشعر المجونى ووصف الخمر ومجالس اللهو والعبث ، ووصف الرياض والأزهار أو المناظر الطبيعية .

فهل اتخذ القدماء لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو مجزاً خاصاً من محور الشعر التي رويت لنا ؟ إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخيير ، أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه : فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل محور الشعر التي شاعت عندهم . ويكفى أن نذكر المعلقة التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريباً ، ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل ، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص . بل حتى ما سماه صاحب المفضليات بالمرأى جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف .

وقد يكون من المغالاة أن نتصور اشتراك الشعراء في العاطفة لجرد اشتراكهم في موضوع الشعر . فالحالة النفسية للخنساء حين كانت تراثي أخاها غير الحالة النفسية التي تملك أصحاب المراثى من القدماء . شعور الشاعر إذن وإن توقف إلى حد ما على موضوع الشعر ، يختلف باختلاف الشعراء واختلاف تأثيرهم بعوامل أخرى لا يمكن حصرها .

على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه . فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسى ، وتطلب مجزاً

قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية . ومثل هذا الرثاء الذى قد ينظم ساعة الملح والفرع لا يكون عادة إلا فى صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة . أما تلك المراثى الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفرع ، واستسكنت النفوس باليأس والهم المستمر .

أما فى الحماسة والفخر فقد تنور النفس الأبية لكرامتها ، ويتمسكها من أجل ذلك أنفعال نفسانى يتبعه نظم من محور قصيرة أو متوسطة ، ثم لا يكاد الشاعر ينظم فى هذا إلا عدداً قليلاً من الأبيات . ومثل هذا يكون ساعة المشاحنات أو فى الدعوة إلى شن قتال . ولكن حماسة الجاهليين وفخرهم كان من النوع الهادئ الرزين الذى يتطلب التأنى والتؤدة ، ولذلك جاءنا فى قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع .

أما المدح فليس من الموضوعات التى تنفعل لها النفوس ، وتضطرب لها القلوب ، وأجدر به أن يكون فى قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع ، كالطويل والبسيط والكامل ، ومثل هذا يمكن أن يقال فى الوصف بوجه عام .

أما الغزل الثائر العنيف الذى قد يشتمل على وله ولوعة فأحرى به أن ينظم فى محور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده . ومثل هذا مثل كل شعر ينظم فى مجالس العبث واللهو ويوصف معاقرة الخمر مما كان يتغنى به أيام العباسيين . وما كان يسمى بشعر المجون .

وقد يستأنس لمثل هذا رأى بأننا نلاحظ ندرة الجزوءات أيام الجاهليين ، وكثرة النظم منها أيام العباسيين ، حين شاعت مجالس الطرب وألوان الغناء واللهو والمجون ، وكل هذا مما تنفعل له نفوس الشعراء انفعالا شديداً ، فينظمون فى لهفة وشوق حين تعرض أمامهم مباهج النساء ، وتلعب الخمر بعقولهم وأفئدتهم ، ويتمسكهم طرب الغناء ونشوته ..

وفي الحق أن النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة ، وإلى التقليل من الأبيات . ولذلك لا نستطيع أن نتصور تلك المعالقات الطوال قد قيلت ارتجالاً كما يتبادر لبعض الأذهان ، ولكنها أعدت إعداداً متقناً ، وصرف الشاعر في نظمها زمناً غير قصير لا يحسد بالشهور ، كما يروى عن زهير في حوارياته ، ولكننا نقيسه بالأيام والأسابيع . وشرط تأثر النظم بالانفعال النفساني أن ينظم في جلسة واحدة ، فيها يبلغ الانفعال الذروة . أما قول الشعر في جلسات متقطعة وفترات متعددة تكون فيها النفس على حالات متباينة ، فليس مما قد يدعو الشاعر إلى تفضيل وزن على وزن . وقد يظن بعض الناس أن استعادة قراءة ما نظم من أبيات يعيد إلى الشاعر نفس الحالة التي كان عليها حين بدأ النظم ، ولكن مثل هذا الانفعال الجديد يختلف في قوته وأثره عما كان عليه أول الأمر . على أنا قد نجد من الشعراء من يملكهم الانفعال ساعات طوالاً يحبسون فيها أنفسهم ، وينقطعون عن الناس ويخلون إلى أنفسهم ، ثم يخرجون علينا بقصيدة طويلة ، ومثل هذه التجربة فيما أعتقد نادرة في حياة الشعراء . وربما قيل إن الشاعر يبدأ القصيدة وقد اشتد انفعاله فينظم أبياتاً منها تكون غالباً متأثرة بهذا الاتفعال في وزنها ، ثم يتمها في جلسات أخرى ناهجاً نهج ما نظمها من أبيات ، وهو في تلك الجلسات الأخرى لا يحتاج إلى وزن جديد .

ليس غريباً إذن أن نرى شاعراً كمشوق قد تخير لقصائده الطوال بحوراً كثيرة المقاطع ، وإنما الذي قد يبدو غريباً أن نراه ينظم في وصف مملكة النحل أو في خطاب العمال أو توت عنخ آمون ، قصائد تنيف الواحدة منها على ستين أو سبعين بيتاً ، وكلها من بحور قصيرة تتلاءم وشدة الانفعال النفساني ، وليست مثل هذه الموضوعات فيما أتصور ، مما قد تنفعل له النفوس كثيراً . ولكنني أتصور حال مشوق حين نظم قصيدته الطويلة في وصف ليلة راقصة أقيمت في قصر عابدين ، وجعل أبياتها من بحر من البحور القصيرة . فلا بد أن النشوة قد ملكته

نفسه بعد انتهاء تلك الليلة ، ولم يكد يستقر في داره في أواخر الليل حتى جفاه النوم ، وبدأ ذهنه يستعيد ما شاهد وما سمع ، فبلغ به الانفعال النفساني أوجه ، ولم يبرح مكانه حتى نظم هذه القصيدة الطويلة التي حدثنا فيها عن وصف الخمر ، وبهجة الأنوار في القصر ، وجمال النساء ومناظر الصالات ، وسحر الموسيقى ، وتمايل الخصور وعناق الصدور في أثناء الرقص ، ثم يختتمها بوصف الموائد التي حوت ما لذ وطاب .

نستطيع مع شوق أن نتصور ما يمكن أن تكون عليه نشوة شاعر رقيق الحس والوجدان ، يرى كل هذا ويشترك في كل هذا ، ثم يذهب إلى داره وقد بلغ منه الانفعال النفساني أوجه . فلا غرابة أن يكثر من النظم وأن تنسلب إليه الأخيلة انسياً ، وأن تندفع إليه المعاني اندفاعاً حين بدأ قوله :

حف كأسها الحبُّ فهي فضة ذهبُ

* * *

نعم لم يصف لنا شوقي ولا غيره من الشعراء ما يكون عليه الشاعر من انفعال نفسي في أثناء النظم ، ولم يحدثونا عن الزمن الذي استغرقه في نظم قصيدة من القصائد ، ولكنهم تركوا لنا هذا نذهب فيه كل مذهب ، ونحاول استنباطه من موضوع الشعر ومعانيه في كل قصيدة .

ويحسن بعد كل هذا ألا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تخير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة . وعلى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثاً مستقلاً في كل قصيدة ، ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشاعر قد وفق في تخير الوزن أو لم يحسن الاختيار . وسنحاول هنا أن نطبق هذا على مسرحية كيلوباترا التي لا ندعي أنها نظمت في جلسة واحدة ، ولكن ارتباط حوادثها بعضها ببعض ، وتعرضها لبيئة معينة وشخصيات بذاتها ، تجعل فيها وحدة منسجمة فكانها موضوع واحد .

ترى شوقى يبدأ الرواية بنشيد من الوزن القصير يتلاءم وأناشيد الجماهير ،
وتنفعل نفس « حابى » لسماع النشيد فينطق بأبيات من نفس الوزن ، ولكن
الحوار بعد هذا حين تهدأ النفس قليلا ، من أوزان كثيرة المقاطع كالـكامل
والوافر ، وإليك مختارات من المسرحية فى بدئها :

النشيد :

يومنا فى أكتيوما ذكره فى الأرض سار
اسألوا أسطول روما هل أذقناه الدمار

* * *

فإذا انتهى النشيد قال حابى منفلا :

اسمع الشعب ديون كيف يوحون إليه
ملا الجو هتافا بحياتى قاتليه

* * *

ثم يستمر الحديث هادئا فى روية وتأن ، حتى تدخل هيلانة وهى محبوبة
حابى ، فيدور الحديث بينهما فى لهفة وسرعة ناسبت الأوزان التى اختارها شوقى
فى معظم هذا الحديث ، ثم يدخل « زينون » المقيم بالملكة فيتحدث عن غرامه
فى وزن قصير ، كما أن طبيعة الهمس بين « ديون وليسياس » تتطلب قصر الوزن
أيضا ، فاستمع إلى حديث زينون لنفسه :

مالي جننت فصرت أتهم الشباب وأضطهد
لم ألق رأسا فاجما إلا حملت له الحسد
ووجدت لاعج غيرة بين الجوانح تتقد

* * *

ثم يدور الحديث بين « حابى وزينون » عن الحب وينتهى الأمر بسخرية

حاجى من الشيخ المقيم قائلاً :

أفق زينون واصح من الغوانى أبعد الشيب تخدعك النساء

* * *

ومثل موقف « حاجى » هنا يتطلب الهدوء والتأنى فى التعبير ، ولهذا جاء قوله من وزن كثير المقاطع . ثم يكون كلام بين « زينون وحاجى » حتى يدخل من يعلن مجئ الملكة ، وهنا كنا ننتظر أن يكون كلام الملكة فى هذا المشهد من وزن أطول مما اختاره شوقى ، يتلاءم وجلال نطقها فى حضرة الحاشية .

كما كنا ننتظر منها حين سمعت نشيد النصر أن تنفعل وأن يكون حديثها سريعاً متلهفاً ، فلا يكون من بحر كالخفيف .

فإذا نحن سررنا سروراً سريعاً بحوادث هذه الرواية رأينا الشاعر قد وفق إلى حد كبير فى تخير الأوزان التى تناسب المواقف المتعددة فى الرواية ، فاستمع إلى أنطونيو وقد بلغه خبر انتحار كيلوباترا :

انتحرت ! يا للخبر ! ويا لقسوة القدر

* * *

ثم يستمر فى الحديث بعدة أبيات نظمت من مجزوء الرجز ، فعبرت عن الانفعال وصورته أبدع تصوير . ثم يتهاك على نفسه ويتملكه اليأس والهم فيصبح حديثه بطيئاً ، وينشدنا من وزن الكامل قوله :

روما حنانك واغفرى لفتاكِ أوام منك وآه ما أقساكِ

روما سلام من طريد شارد فى الأرض وطن نفسه لهلاك

اليوم يلقي الموت لم يهتف به ناع ولا ضجت عليه بواكى

إن الذى أعطاك سلطان الثرى لم تمنى لرفاته براك

كذلك حين يحملون أنطونيو إلى كيلوباترا ، وقد طعن نفسه طعنة قاتلة ،
نراها تصيح قائلة :

آه أنطونيو حبيبي أذكر كوني بطبيب
ما ترون الأرض تروى من دم الليث الصبيبي

الفصل السادس

تطور الأوزان الشعرية

ليس يغنى عنا شيئاً أن نحاول البحث في الأوزان الشعرية ، وما كانت عليه قبل العصور الجاهلية التي رويت لها أشعار صحيحة النسبة ، إلا أن نتفكه بما كان يزعمه بعض الأقدمين من نسبة شعر لآدم عليه السلام ، كأنما كان آدم يتكلم العربية فضلاً عن قول الشعر بها . فتاريخ الأوزان الشعرية قبل العصر الجاهلي يكاد يكون مجهولاً جهلاً تاماً ، وذلك لأننا لم نعثر على نصوص شعرية ترجع مثلاً إلى بدء التاريخ المسيحي ، مما يمكن أن يلقي ضوءاً على الصور القديمة للوزن الشعري في اللغة العربية . فما يسمى بطفولة الشعر الجاهلي ليس إلا مجرد آراء تخمينية لا تعدو الحدس والرجم بالغيب ، وليست مؤسسة على أدلة مادية بين أيدينا ، ولكنها استنباطات افترضها بعض العلماء ، وهي قابلة للنقض في معظم تفاصيلها .

غير أننا الآن نستطيع ونحن مطمئنون كل الاطمئنان أن نؤكد حقيقة ثابتة أصبح الباحثون في الأدب العربي يجمعون عليها ، وهي أن الشعر الجاهلي في صورته المعروفة لنا ليس إلا نتيجة تطور أجيال سبقتها ، ومراحل مرت بها حتى صارت إلى تلك الأوزان المتعددة الدقيقة النسيج التي لا يعقل نسبتها إلى شعب فطري بدائي ، كما كان الناس يظنون فيما مضى ، بل هي نتيجة ثقافة أدبية مرت عليها قرون كثيرة .

ولقد كان الشعر العربي مظهراً من مظاهر الفصاحة بين الخاصة من العرب في الجاهلية ، ومجالاً لإظهار البراعة والمهارة بين القبائل في عصور ما قبل الإسلام ،

لا يتناولونه بالنظم إلا الخاصة ، فهم ينشدونه في الأسواق وفي محافلهم ويذيعونه في أرجاء الجزيرة بعد أن توحدت لغته ، تلك اللغة النموذجية الأدبية التي أسست في معظم ظواهرها على لهجة قریش . وكانت القبائل يهنيء بعضها بعضاً بظهور شاعر ، وكان الشاعر هو الذائد عن حياضهم والمدافع عن أعراضهم . فكما تحتاج القبيلة إلى الفرسان وأصحاب السيوف ، كانت تتطلع إلى أصحاب القرائح الشعرية .

فلم يكن الشعر في مقدور كل العرب كما يحاول بعض الرواة أن يصوره لنا ، بل كان صناعة قوم من خاصتهم ، مهروا فيه وعدوه أشرف منزلة وأعلى قدراً من أن يكون في متناول جميع الناس .

والشعر العربي وإن كان صناعة الخاصة من العرب لا يقدر على قوله إلا القليلون منهم ، قد ذاع بين الناس الخاصة منهم والعامية يتأدبون به ، ويتغنون به في محافلهم ومجالسهم ، وينشئون أبناءهم على حفظه وروايته . فلم يكن مقصوراً في إنشاده على بيئة اجتماعية خاصة ، بل كان ملكاً للعرب جميعهم يرددونه ويكثرون من ترديده ، فلا عجب إذن أن تصبح نغمته الموسيقية مألوفة للجميع ، ولا سيما الأوزان الكثيرة الشيوع . فلم يكونوا يشعرون بالفرق بين النثر والشعر من ناحية القافية فحسب ، بل كان نسج الوزن المشهور يوحى إلى آذانهم الموهبة بفارق آخر بين نسج الكلام العادي وما يجري عليه شعر الشعراء . وربما كان العامة من العرب يسهل عليهم ترديد الكلام المنظوم قبل أن يتفهوا معناه ومرامه . وما فيه من بلاغة القول وفصاحته . وإنما مثلهم في هذا مثل الطفل حين يعنى بالنغمة الموسيقية لكلام من حوله ، وحين يسترعى انتباهه ما يشتمل عليه الكلام من نغم ، قبل أن يستطيع تفهم المعاني . فالشعور بالوزن الموسيقي وانسجام المقاطع ميل فطري ، تلاحظه بوضوح في نمو اللغة عند الأطفال . فإذا صح القول إن المعاني السلمية في الشعر العربي القديم لم تكن في متناول جميع العرب ،

يمكننا هنا أن نرجح أن الوزن الشعري في استساغته والميل إليه ومحبة ترديده ، كان في مقدور الناس جميعاً ، بألفونه ويشعرون بما فيه من انسجام موسيقى . إذ لا نتصور ذبوع الشعر في كل البيئات وترديده على كل الألسنة ، إلا حين نتصور على الأقل ميل الناس جميعاً في تلك الجزيرة العربية إلى نسج خاص للمقاطع يسمونه الوزن الشعري ، أو موسيقى الشعر .

وشرط ذبوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه ، قبل استمتاعهم بمعانيه ومرامييه . فنغمته الموسيقية تلذ السامع أيا كانت بيئته الاجتماعية ، وهي هي يسمعها في شعر هذا وشعر ذاك ، فليس يختص الشاعر بوزن خاص ، ولا يحاول الشاعر اختراع وزن خاص ، كما قد يخترع المعاني ويختص بها . فإذا حاول الشاعر نظم الشعر في صورة جديدة غير مألفة بين الناس ، لم يذع قوله ولم يسهل ترديده ، لأن شرط ذبوع الشعر أن تألف الآذان نغمته وموسيقاه . لهذا لا نعرف شاعراً جاهلياً نظم في وزن اختص به دون غيره ، ثم اشتهر هذا عنه . ولكننا نعرف أن بعض المولدين قد حاول الحيدة عن الطريق المرسوم للوزن الشعري في بعض الأحيان ، رغبة في التجديد والتنويع ، ولكن مثل هذا الوزن المخترع قد احتاج إلى زمن طويل ، وإلى أكثر من شاعر واحد ، قبل أن يصبح وزناً معترفاً به . تستسيغه الآذان وتألفه .

ولهذا قد انتظمت الأوزان الشعرية التي روي بها الشعر الجاهلي ، جميع أنحاء الجزيرة وجميع أوساطها ، وأصبحت موسيقى الشعر محببة إلى كل الآذان . ولسنا نغني بهذا أن آذان العامة كانت تشعر بدقائق الوزن الموسيقي في البيت من الشعر كما كانت تشعر آذان الخاصة منهم . بل ربما كان الأعرابي يروي البيت مكسوراً ، وهو لا يشعر بخلل في وزنه ، ولكن هذا يتصور حين يكون الخلل دقيقاً لا تفتن إليه إلا الأذن المرفهة ، وليست كل الآذان مرفهة في شعب من الشعوب . وكل الذي ندعو إلى تصوره هو أن العربي كان يشعر بميل إلى الوزن

الموسيقى فى شعر شعراء العرب ، ويستريح إليه ، ويجد فى مقاطعه انسجاماً دون أن يدرك تفاصيل لهذا الانسجام ؛ كما كان الشعراء حتى الأقدمون منهم يشعرون بهذه التفاصيل شعوراً قوياً ويعرفونها معرفة تامة ، فهى الطريق الذى رسمته الأجيال السالفة حتى صارت إلى ما صارت إليه فى العصور الجاهلية . وليس من الضرورى أن نفترض من أجل هذا أن الشاعر الجاهلى كان يحلل الوزن الشعرى كما كان يحلل الخليل فى عروضه ، بل يكفى أن نتصور أنه كان ينسج على منوال من سبقوه ، وما ألفته الآذان فى بيئته ، وأن أذن الشاعر منهم كانت أكثر إرهافاً وأدق حكماً ، مما يمكن تصوره بين العامة من العرب .

فلم يكن الشاعر العربى ينظم الشعر دون شعور بخصائصه وموسيقاه ، بل كان يعتمد إليه عمداً ، ويقصد إليه قصداً . ولنا نعرف شاعراً فى أمة من الأمم كان ينظم الشعر دون إعداد سابق ، لأن عملية نظم الشعر تتطلب شحذ الذهن وإعمال الفكر ، لا سيما إذا كان الشاعر يهدف إلى الإجابة والتفوق فى ميادين المنافسة الشعرية التى كانت تسمى بالأسواق . كان الشاعر إذن يعدّ نفسه إعداداً يرضيه ويطمئن إليه قبل أن يفد إلى عكاظ أو ذى الحجة ، حتى يحظى بإعجاب جمهور السامعين ، فتتناقل شعره الألسنة وتعيه الحافظة ، وبذا يضمن لشعره الذىوع والخلود ، وهو مطمئن كل شاعر ، حتى ولو كان من شعراء الغناء . فالشاعر أيا كان نوع شعره ، غنائياً أو قصصياً أو تمثيلاً ، يهدف بنظم الشعر إلى إشباع الرغبة الفنية فى نفسه أولاً ، ثم إرضاء جمهوره ونيل إعجابهم به . فإذا أغرب الشاعر فى تخير ألفاظه ، أو نبا عن بيئته فى الأخيلة والصور ، أو اتخذ لشعره وزناً نادراً لا تألفه الآذان ، أصبح منعزلاً عن الناس غريباً عنهم ، لا يقبلون على شعره بالحفظ والرواية .

وشرط ذىوع الشعر أن ينسجم مع بيئته اللغوية فى ألفاظه وأخيلته وأوزانه .
وربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصة شاعت فيها وألفتها

الآذان ، أكثر مما تفرض عليه عليه التزام أخيلة أو ألفاظ بعينها . فالجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقاً مرسومًا قد ألفه وتعود سماعه ، فإذا أخل به الشاعر أو تصرف فيه أو اخترع وزناً جديداً لم يجد الناس يقبلون بحماس على هذا الجديد ، ولكن الصور الخيالية المستحدثة أو التفنن في الأسلوب وصياغته ، لا يدهشهم كثيراً ، بل قد يحوز إعجابهم منذ الوهلة الأولى .

الأوزان القومية :

هناك إذن أوزان للشعر كثيرة الشيوخ مألوفة محبوبة يطرقها كل الشعراء وينسجون عليها معظم أشعارهم ، كما أن هناك أخرى نادرة لا تستسيغها الآذان ولا يلجأ إليها الشعراء إلا في القليل من الأحيان ، ينظمون منها قطعاً صغيرة ، رغبة في التنويع أو التجديد .

أما الأولى فبتلك التي يصح تسميتها بالأوزان القومية ، في حين أن الأخرى إما أن تكون بقايا أوزان قديمة قد انقرضت أو كادت ، أو تكون مما يتفكه به الشعراء من أوزان مخترعة لم يسبقوا إليها ، وهي في الحالين لا تسمى بالوزن القومى ، لغرابتها وندرتها ونفور الناس من سماعها . فشرط تسمية الوزن الشعرى بالوزن القومى هو أن يكون كثير الشيوخ مألوفاً . ولا يستطيع شاعر وحده أن ينتج لنا وزناً قومياً ، بل لا بد لهذا من تضافر هيئة من الشعراء على كثرة النظم من وزن جديد مخترع يتفقون عليه ، ويصوغون منه قصائد كثيرة ، يردودنها على الأسماع ، ويكثر من ترديدها حتى تألفها النفوس ويستريح إليها الناس في بيتهم . بل قد لا يضمنون بعد كل هذا أن يشيع مثل هذا الوزن شيوعاً كافياً يبرر أن نطلق عليه اسم الوزن القومى ، ولا بد من مرور جيل أو جيلين يصبح بعدها مألوفاً محبوباً ، وحينئذ يسمى بالوزن القومى .

من هذا نرى أن تطور الأوزان الشعرية أو التجديد فيها أمر بطيء . وليس مما يقاس به نبوغ الشاعر أن نتلمس في شعره أوزاناً جديدة كل الجدة .

نسبة سبوع الأوزان :

جاءنا الخليل بن أحمد بأوزان استنبطها مما روى من شعر الشعراء الذين سبقوه ، ورتبها ترتيبه الخاص ، وعرض لكل منها عرضاً شاملاً وافيّاً دون تفرقة بين وزن ووزن ، كأن الجميع مما كان مألوفاً في الأسماع ، ظنّامنه أنه يكفي للاعتراف بالوزن أن يروى منه أبيات من الشعر عن معتد بعربيتهم . ولذا جاء الأخفش بعده وناقشه في شيء من هذا ، فأنكر وجود وزن من أوزان الخليل هما ما يسمى « بالمتقضب » وما يسمى « بالمضارع » ، غير أن الأخفش قد زلّ فيما زل فيه الخليل ، فاتى لنا ببجر جديد سماه « المتدارك » .

ولا يسع الباحث المنصف إلا مخالفة الخليل في بعض أوزانه وبحوره . فليس يكفي للاعتراف بالوزن الشعري أن نسمع منه أبياتاً قد لا تكون محققة النسبة إلى صاحبها . وإذا نحن أحسننا الظن بالخليل وجب أن نعد هذا النوع من الأبيات بقايا قديمة لأوزان انقرضت من قرون قبل العصر الجاهلي ، ولا تصلح إذن أن تعد مقياساً للوزن الشعري في اللغة العربية . ومثلها في هذا مثل الشاهد المنفرد الذي قد يخالف نحو قاعدة عامة ، فهو من شواذ الروايات في اللغة ، ويجب أن يفرد لمثله من الشواهد بحث خاص لبيان أصولها وما تطورت عنه ، أو ما قد يكون فيها من عبث بعض الرواة الذين أسرفوا في عهد التدوين في الاختراع والاختلاق ، رغبة في الإتيان بالغريب النادر ، وترضية للخلفاء العباسيين الذين شجعوهم على مثل هذا . فالصراع العلمي بين الرواة وتدخل السياسة العباسية في هذا الصراع قد أنتج من الشواذ الشيء الكثير ، لافي العروض وحده بل في كل مظاهر اللغة العربية . وإذا نحن سلمنا جدلاً بأن كل لفظ كان ينطق به الأعرابي

يجب أن يعد فصيحاً مقبولا وأن يسجل في المعاجم كما فعل أصحابها ، لا نستطيع بحال من الأحوال أن نفترض أن كل وزن ينسج عليه الأعرابي شعره يجب أن يعد من أوزان الشعر العربي . لأن شرط اعتبار الوزن عربياً ، هو أن تنظم منه قصائد كثيرة ، وأن يشيع بين جمهور الناس ممن كانوا يتكلمون العربية ، حتى تتحقق فيه الألفة وتميل إليه الأذان . بل لو افترضنا أن أحد شعراء الجاهلية قد اختص نفسه بوزن غريب لم يسبق إليه ولم يشركه فيه شاعر ، ثم نظم منه المجلدات لا يصح مع هذا أن نعد مثل هذا الوزن وزناً عربياً حقيقياً بهذه التسمية ، إذ لا بد من شيوع الظاهرة حتى يمكن نسبتها إلى بيئة معينة .

وربما يظن الظان أن البحور النادرة التي جاءنا بها الخليل أوزان قد فقدت أمثلتها بين ما فقد من الشعر القديم ، مستدلاً على هذا بقول أبي عمرو بن العلاء (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير) ! وليت شعري كيف يمكن تصور أن القدر قد أبي إلا ضياع أمثلة خاصة ، وأنه آثرها في الضياع على غيرها ؟ إن ما فقد من الشعر إن صح أنه قد اشتمل على أمثلة لهذه البحور النادرة ، فأغلب الظن أن نسبة هذه البحور فيه كانت كنسبتها فيما لدينا الآن من شعر قديم .

وليس من الضروري للبحث عن نسبة شيوع الأوزان الشعرية أن نستقرئ كل ما قيل من الشعر في كل العصور ، وأن نستخرج النسبة منها ، فقد يتطلب مثل هذا العمل الزمن الطويل ، ثم لا تكون النتيجة بعيدة عما نصل إليه عن طريق استقراء بعض هذا الشعر . وليس يعنيننا في مثل هذا المقام البحث عن الأرقام الدقيقة لنسبة الشيوع ، بقدر ما يعنيننا معرفة أي هذه الأوزان أكثر شيوعاً ، وأيهما هو النادر الذي لا يصح أن يعدّ وزناً قومياً تألفه الأذان وتستريح إليه . وأنا زعيم لمن يريد أن يستكمل هذا البحث باستقراء جميع الأشعار في جميع العصور أن نتأمله لن تبعد كثيراً عما وصلنا إليه هنا من نسب تقريبية . فقد بدأنا

باستقراء كل ما جاء في الجمهرة والمفضليات والأغاني وبعض الدواوين ، للكشف عن نسبة شيوع الأوزان في الشعر العربي حتى أوائل العصر الرابع الهجري ، لأنه نعلم أن مؤلف الأغاني قد توفي في أواسط القرن الرابع الهجري وأن رواة جمهرة أشعار العرب والمفضليات قد عاشوا قبل هذا .

أما الجمهرة والمفضليات فقد اشتملت على ما يقرب من ٥٢٠٠ بيتاً من الشعر موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٣٤٪ والكامل ١٩٪ والبسيط ١٧٪ والوافر ١٢٪ وكل من الخفيف والمتقارب والرمل ٥٪ والسريع ٤٪ والمنسرح ١٪
وجميع هذه البحور جاءتنا وقد نظم منها القصائد الطوال ما عدا المنسرح ، كما أن القافية قد خلت من التنوع والتزمت هي بعينها في كل الأبيات .
فإذا نظرنا إلى ما اشتملت عليه أجزاء الأغاني الاثنا عشر الأولى ، وجدناها تضمنت ما يقرب من ٤٥٠٠ بيتاً موزعة حسب النسب الآتية :

٣٦٪ : طويل وكل من الكامل والبسيط ١٢٪ والوافر ١١٪
والخفيف ٨٪ وكل من الرجز والمتقارب ٤٪ وكل من السريع والمنسرح ٣٪ والرمل ٢٪ وكل من الهزج والمديد ١٪

فإذا قورنت هذه النسب بعضها ببعض استطعنا الحكم بسهولة على أن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي ، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم ، ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن . وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة ، تلك التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة وظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى .

ثم نرى كلا من الكامل والبسيط يحل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع ، وربما جاء بعدها كل من الوافر والخفيف ، وتلك هي البحور الخمسة التي ظلت

في كل العصور موفورة الحظ بطرقها كل الشعراء ، ويكثر من النظم منها ، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية .

أما المتقارب والرمل والسريع فتلك بحور تذبذبت بين القلة والكثرة ، يألفها شاعر ويكاد يهملها آخر ، وقد حافظت في شعر ما يسمى بعصور الاحتجاج على نسب متقاربة لا تسمح بأن يفضل أحدها الآخر ، ويمكننا مع قليل من التسامح أن نعدّها من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الآذان تستريح إليها . والذي قد يبعث إلى الحيرة والدهشة أن نرى بحراً كالمديد أعطاه الخليل في عروضه تلك العناية الظاهرة ، ومع هذا فلا نكاد نسمع له ذكراً في الأشعار القديمة . وليس يكفي من تلك المقطوعات القصيرة التي رويت منه أن نحكم على أنه وزن عربي مألوف . ولسنا نعرف شاعراً من الأقدمين قد نظم منه قصيدة طويلة ، على أنه قد اشتهرت أبيات أربعة نسبت لمهلهل بن ربيعة مطلعها :

يال بكر أنشروا لي كليباً يال بكر أين أين الفراق

فإذا صحت رواية هذه الأبيات وأمثالها ، وجب أن تدرس دراسة مستقلة ، وأن يدرس وزنها لا على أنه مقياس عام من مقاييس الشعر العربي ، بل على أنه صورة محورة من بحر الرمل حاولها شاعر من الشعراء ثم لم يكتب لها النجاح ، وظلت في كل العصور مهملة لا تجد من الشعراء من يعنى بها في نظمه ، إلا حين كان يتفكه بمحاولتها في أبيات قليلة في عصر العباسيين ومن بعدهم .

ويمكن أن يقال إن مثل هذا الوزن بقية من بقايا الأوزان القديمة التي اندثرت وفقدت مكانتها بين أوزان الشعر العربي ، والنتيجة واحدة في كلا الفرضين هي أنه لا يصح اعتبار هذا الوزن وزناً قومياً للشعر العربي .

هذا ونلاحظ من النسب السابقة أن القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على الجزوءات ، وأن العناية بالجزوءات والنظم منها صفة من صفات العصور المتأخرة . فالهزج والمجتث وزنان نيا مع الزمن ولجأ إليهما الشعراء

في عصور الغناء حين توطدت أركان الدولة العباسية ، غير أن نسبتها حتى في تلك العصور قد ظلت ضئيلة إذا قيسا بغيرها من الأوزان .

ويمكن أن نلخص خصائص الوزن القديم في إشار البحور الكثيرة المقاطع ، وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد .

وقد رأينا بعد عرض النسب السابقة أن نتخير بعضاً من شعراء تلك العصور لندرس في شعرهم نسبة شيوع الأوزان .

ووقع الاختيار بمحض المصادفة على ديوان زهير بن أبي سلمى ، فقد جاء بهذا الديوان ما يقرب من ٩٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

٤٣٪ من الطويل ٢٣٪ من البسيط ١٥٪ من الكامل والوافر ٢٪ من كل من المنسرح والمتقارب .

وأهم ما يسترعى الانتباه في ديوان زهير أنه خلا من وزن الخفيف . وهذا الوزن قد بدأ متواضعاً في الشعر الجاهلي لا تزيد نسبته عن الرمل والمتقارب وأمثالهما ، ثم نهض نهضة كبيرة في الشعر العباسي ، ولم يكد ينتصف القرن الرابع الهجري حتى شهدناه يحل المرتبة الثانية من أوزان الشعر العربي ، منافساً في هذا وزن البسيط ووزن الوافر . أما فيما عدا وزن الخفيف فنسب البحور في ديوان زهير تشبه إلى حد كبير نسبها في أشعار الجاهليين التي رويت بالجمهرة والمفضليات ، فقد ظهر تفوق البحر الطويل وحلوله المرتبة الأولى دون منازع ، ثم حل الكامل والبسيط والوافر المرتبة الثانية ، وجاء بعد هذا بحور أخرى ضئيلة النسبة قليلة الشيوع . وتلك هي نفس النتيجة التي وصلنا إليها باستقراء أشعار جرير والفرزدق ، ففي ديوان جرير ما يقرب من ٥٧٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٣١٪ الكامل ٢٩٪ الوافر ٢٣٪ البسيط ١٦٪ الرجز ٢٪

المتقارب ١. / . وقد جاء بجزأى الديوان ما يقرب من ٣٩ بيتاً من البحر السريع .

أما الفرزدق ففي ديوانه قرابة ٧٩٠٠ من الأبيات موزعة كالآتي :
الطويل ٦٨. / . الكامل ١٢. / . الوافر ١٠. / . البسيط ٩. / . المتقارب ١. / . ثم جاء بجزأى الديوان نحو ٣٦ بيتاً من الرجز .
ومما قد يسترعى الانتباه في هذين الديوانين خلوهما من أمثلة لوزن الخفيف ، الأمر الذى لاحظناه أيضاً في ديوان زهير .

بل حتى أبى العتاهية ذلك الشاعر الذى عرف بثورته على أوزان العروض وقواعده ، ولم يعبأ في بعض الأحيان بما اشترطه العروضيون ، لم ينظم إلا من محور نظم منها من سبقوه من الشعراء ، فليس له وزن مخترع ، وإنما كل ما ينسب له من مخالفة لأهل العروض يرجع إلى ما يمكن أن يطرأ على البحور من تغيير في تقاعيلها ، أو إيثارة النظم من بحر نادر كالمنسرح والمديد . على أن نظمه في مثل هذه البحور كان قليلاً إذا قيس بما نظم من بحوراً أخرى ، فحيثما أكثر القدماء أكثر أبو العتاهية أيضاً . وقد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٤٢٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٢٠. / . الكامل ١٩. / . البسيط ومجزوء الكامل ١٠. / . الوافر ٨. / . المنسرح ٧. / . الخفيف ٦. / . كل من المتقارب والرمل والسريع ٤. / . مجزوء الوافر ٢. / . كل من المديد ومجزوء الرمل ١. / .

وجاء بالديوان عدة أبيات من المجتث والهزج ونحو ذلك من المجزوءات . فنحن نرى من هذه النسب أن أبا العتاهية قد سلك مسلك من سبقوه من الشعراء ، ولم يختلف عنهم كثيراً في نسب شيوع الأوزان ، رغم خروجه على بعض قواعد العروض وميله إلى التحرر من قيودها ، مثل نظمه من وزن الأخفش المسمى بالمتدارك ، عدة أبيات أشهرها قوله في هجاء قاض من القضاة :

هم القاضى بيت يطرب قال القاضى لما عوتب
ما فى الدنيا إلا مذهب هذا عذر القاضى واقلب
ويريد الشاعر بالشطر الأخير أنه لو صحفت لفظة « عذر » لأصبحت
« غدر » ؛ ومثل قوله وقد جلس يوماً عند قصار فسمع صوت المدق فحكى وزنه
فى شعره وقال :

للمنوف دائراً ت يدرن صرفها
حتى ينتقينا واحداً فواحداً

* * *

وفى هذا قال قولته المشهورة حين انتقد : أنا أكبر من العروض .
ومن خير الأمثلة التى توضح مخالفة أبى العتاهية لقواعد العروض قوله من
وزن المنسرح :

من لم تعظه الخطوب لم تثنه الأيام والحقب
يأيها المبتلى بهمته ألم تر الدهر كيف ينقلب
من أى خلق الإله يعجب من يعجب والخلق كله عجب

* * *

وهى قطعة عدتها ٧ أبيات ، وقد اشتملت على عدة مخالفات عروضية
أظهرها ما فى البيت الأول الذى لا ينسجم فى وزنه مع باقى الأبيات . هذا إذا
صحت رواية هذه الأبيات ، وربما وقع فى روايتها تحريف أو تصحيف أدى إلى
تلك المخالفات العروضية .

كذلك أبو نواس الذى ثار على معانى القدماء فقال :

لا تبك هندا ولا تطرب إلى دعد واشرب على الورد من حمراء كالورد

* * *

لم يثر على أوزانهم ؛ بل نهج نهجهم وسلك مسلكهم في تلك الأوزان ، فقد جاء بديوانه قرابة ٣١٠٠ من الأبيات موزعة كالاتى :

البيسط ٢٠٪ / الطويل ١٧٪ / الكامل ١٥٪ / الوافر ١٣٪ / الرمل ٩٪ / المنسرح ٨٪ / السريع ٨٪ / الخفيف ٤٪ / الرجز ٣٪ / والمجث ٢٪ / وكل من المتقارب والمديد ١٪ : هذا إلى عدة أبيات من الهزج والمقتضب .

ولا نكاد نشعر بانتقال فجأى حين ننظر في ديوان البحترى الذى اشتمل على ما يقرب من ١٢٠٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٣١٪ / الكامل ٢١٪ / الخفيف ١٧٪ / البسيط ٩٪ / الوافر ٨٪ / كل من المتقارب والمنسرح ٤٪ / السريع ٣٪ / الرمل ٢٪ / مجزوء الكامل ١٪ / كما بالديوان نحو ٣٥ بيتاً من الهزج و ٢١ بيتاً من مجزوء الخفيف و ٦ أبيات من مجزوء الرمل و ١١ بيتاً من الرجز و ٣٧ بيتاً من مخلع البسيط .

فلا يزال البحر الطويل يحتل المكانة الأولى بين البحور ، ولا يزال كل من الكامل والبسيط والوافر والخفيف في المرتبة الثانية ، مع بعض التماوت في النسب ، ثم تأتى بعد هذا باقى الأوزان . غير أننا نلاحظ أن العناية بالمجزوءات قد زادت ، وأن وزناً جديداً أسماء العروضيون «مخلع البسيط» لم يكن معروفاً عند الجاهليين ، قد بدأ يشق طريقه بين الأوزان .

فإذا انتقلنا إلى عصر آخر كان القدماء يسمونه في الأدب العصر العباسى الثانى ، وبحسب ديوان كديوان أبى فراس الحمدانى وجدناه يشتمل على ما يقرب من ٢٢٠٠ من الأبيات موزعة كما يأتى .

الطويل ٤٠٪ / الوافر ١٤٪ / البسيط ٩٪ / الكامل ٨٪ / وكل من مجزوء الكامل ومخلع البسيط ٧٪ / وكل من الخفيف والمتقارب ٤٪ / وكل من السريع والمنسرح ٢٪ / وكل من الهزج والرجز ومجزوء الرمل ١٪ .

أو نظرنا في ديوان المتنبي نجد أنه قد اشتمل على ما يقرب من ٥٣٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٠/٢٨ الكامل ٠/١٩ البسيط ٠/١٦ الوافر ١٤ / الخفيف ٠/٩
المنسرح ٠/٧ المتقارب ٠/٦ الرجز ٠/٣ السريع ٠/١ .

فنرى من هذه النسب أن العصر الذي عاش فيه المتنبي قد ظل شعراؤه يحتفظون بنسب القدماء في أوزان الشعر وبحوره ، ولكن عنايتهم بالمجزوءات قد زادت زيادة ملحوظة .

نرى من كل هذا أن الشعراء ظلوا حتى عهود العباسيين ينسجون على منوال من سبقوهم إلا في النظم من الجزوءات التي كثرت أشعارها على توالى الأيام ، ولم يكذبدا القرن السابع الهجرى حتى شهدنا بين الشعراء شاعراً مثل بهاء الدين زهير الذى نظم ما يربى على ثلث شعره من الجزوءات . فقد جاء بديوانه قرابة ٣٧٠٠ بيت موزعة كالآتى :

الطويل ٠/٣٣ مجزوء الكامل ٠/١٥ مجزوء الرمل ٠/١٠ الكامل ٠/٨
وكل من الوافر والبسيط والرجز ومجزوء الرجز ٤ / وكل من الهزج ومجزوء الخفيف ٠/٣ وكل من المجتث والسريع والمتقارب والرمل ٢ / هذا إلى عدة أبيات من الخملع والمديد ومجزوء الوافر ومجزوء المتقارب والمنسرح الخ .

ثم تخيرنا بعد عصر المتنبي شاعر اشتهر بكثرة النظم وهو مهيار الديلمى المتوفى سنة ٤٢٨ هـ . وتصفحنادىوانه الضخم الذى اشتمل على ما يقرب من ٢٢٥٠٠ من الأبيات فرأيناها موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٠/١٩ الرجز ٠/١٥ الكامل ١٤ / وكل من الوافر والمتقارب ٠/١٠
والسريع ٠/٦ وكل من الرمل ومجزوء الرجز ٥ / والبسيط ٠/٤ وكل من الخفيف والمنسرح ٠/٣ وكل من مخلص البسيط ومجزوء الكامل ٠/٢
والهزج ٠/١

وقد جاء بالديوان ما يقرب من ٦٤ بيتاً من مجزوء الرمل ، وتسعة أبيات من المجتث ، كما جاء فيه ما يقرب من ٣٩ بيتاً في أربع قطع من الرجز كل أبياتها مضرعة ، ولم يشتمل الديوان فيما عدا هذا على أى تنويع فى القافية .

ومن هنا نرى أننا لا زلنا إلى حد كبير فى نفس الجو الذى ألفناه فى شعر القدماء من ناحية الوزن ، غير أننا نلاحظ فى شعر مهيار كثرة المنظوم من الرجز ، ولهذا سبب خاص عرضنا له حين تحدثنا عن الرجز فى فصل مستقل .

ويجمع مؤرخو الأدب على أن الشعر فى القرن السادس الهجرى وما بعده قد خبت جذوته وقل ناظموه ، ولم تعد له المكانة التى نعهد لها فى العصور الإسلامية الأولى ، لا فى جودة الأسلوب وجمال الأخيصة فحسب ، بل فى كثرة النظم أيضاً . لهذا آثرنا المرور مرأً سريعاً بالإنتاج الشعرى فى هذه العصور ، لأن شعراءها لم يكونوا إلا مقلدين لأشعار من سبقوهم فى كل شىء حتى التزام الأوزان القديمة ، وقد اقتصر تجديدهم فى الأوزان والقوافى على الفنون المستحدثة التى سنتحدث عنها ؛ أما فى نظم القصائد فقد ترسموا طرق القدماء ، يعمد الشاعر منهم إلى قصيدة قديمة يعجب بها أو بقافيتها ، ثم ينهج نهجها وينسج على منوالها ، ولهذا نرجح أن نسب شيوع الأوزان فى القرن السادس وما بعده قد ظلت تشبه إلى حد كبير النسب التى رأيناها فى شعر العصور الأولى للإسلام . وقد رأينا الاستئناس لهذا الرأى باختيار شاعر من شعراء عصور الاضمحلال فى اللغة العربية ، فعثرت بطريق المصادفة على ديوان ابن معنوق أحد شعراء القرن الحادى عشر الهجرى . وقد جاء فى هذا الديوان ما يقرب ٣٨٠٠ من الأبيات وزعت فيه حسب النسب الآتية :

الكامل ٣٨٪ / الطويل ١٩٪ / البسيط ١٨٪ / الوافر ١٢٪ / الخفيف ٨٪ /
الرمل ٢٪ / كل من الرجز والسريع ١٪ .

وكل الذى يمكن أن يسترعى انتباهنا فى ديوان ابن معنوق هو أن البحر

الكامل قد بدأ في العصور المتأخرة ينافس الطويل في منزلته . وقد ظهر هذا بصورة واضحة في العصر الحديث .

سُباع الأوزان في العصر الحديث :

تعود مؤرخو الأدب أن يبدءوا الحديث عن الأدب في العصر الحديث بعهد محمد علي ، وفي الحق أن النهضة الشعرية الحقة قد بدأت بأشعار البارودي ، فهو إمام الشعراء المحدثين غير منازع ، وهو أول من سما بالشعر العربي إلى منزلة تضارع المجيدين من شعراء الأقدمين ، لهذا آثرنا البدء به وبحث أشعاره لنرى نسب الأوزان فيها . وقد اشتمل ديوان البارودي على ما يقرب من ٣٠٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية ^(١) :

طويل ٣٩٪ كامل ٢٠٪ بسيط ١٥٪ خفيف ٦٪ سريع ٥٪
وافر ٤٪ منسرح ٢٪ وكل من المتقارب ومخلع البسيط ١٪
ولم يرد في الديوان من الرجز والرمل إلا أبيات قليلة جداً ، أما باقي الديوان فهو على قلته قد جاء من المجزوءات وأشباهاها ، كمجزوء الكامل ومجزوء الخفيف ومجزوء المتقارب ومن المزج والمجث .

وقد رويت بالديوان قطعة واحدة من وزن مخترع لا عهد للعروضيين به ، وعدد أبياتها ١٩ ، ولا بأس من أن نورد هنا بعضاً من أبياتها :

إملاً القـدحُ واعص من نصح

وارو غلتي بابنة الفرح

فالفتي متى ذاقها انشرح

وهكذا نرى أن البارودي كان يتتبع فحول الشعراء من الأقدمين ، وينسج

(١) الجزء الأول الذي ينتهي بقافية الفاء والذي التزم طبعه ورثة الناظم .

على منوال قصائدهم ، ولهذا أشبهت نسب الأوزان في شعره ما كانت عليه في عصور الجاهليين وصدر الإسلام .

فإذا انتقلنا إلى شاعر النيل حافظ إبراهيم وجدنا في ديوانه ما يقرب من ٥٦٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الكامل ١٨ ٪ كل من الطويل والخفيف ١٥ ٪ البسيط ١٤ ٪ مجزوء
الكامل ١٠ ٪ الرمل ٧ ٪ الوافر ٦ ٪ المتقارب ٥ ٪ السريع ٤ ٪
المجتث ٣ ٪ .

وقد جاء بالديوان عدة أبيات من المديد ومخلع البسيط ، ونحو ذلك من البحور النادرة .

ويتضح من هذه النسب بدء اهتمام شعرائنا بالبحر الكامل ، وكثرة النظم فيه حتى بدأ ينافس الطويل في منزلته القديمة ، كما نرى أن البحر الخفيف قد بدأت تعلو أسهمه في سوق الشعر . أما الرمل فهو ذلك البحر الذي ظل في أشعار القدماء خامل الذكر ، حتى جاء العصر الحديث ونهض به نهضة كبيرة أوشت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر .

ننظر بعد هذا في شعر أمير الشعراء أحمد شوقي فنرى أن الشوقيات بأجزائها الأربعة قد اجتمع فيها ما يقرب من ١٢٠٠٠ من الأبيات وزعت حسب النسب الآتية :

الكامل ٢٧ ٪ الخفيف ١١ ٪ كل من الوافر والبسيط ٩ ٪ الرمل
٨ ٪ الطويل ٧ ٪ مجزوء الكامل ٦ ٪ المتقارب ٥ ٪ الرجز ٤ ٪ كل
من السريع ومجزوء الرجز ٢ ٪ وكل من المهرج والمقتضب ومجزوء الرمل ١ ٪ .

وقد جاء بالشوقيات قطعة واحدة من وزن مخترع ، هو نفس الوزن الذي اخترعه البارودي ، وعدتها سبعون بيتاً مطلعها :

مال واحتجب وادعى الغضب

ليت هاجري يشرح السبب
عتبه رضي ليمته عتب

وربما عدّ من الأوزان المخترعة تلك القصيدة التي عنوانها «وصف مرقص»
والتي جاء فيها :

طال عليها القدمُ فهي وجود عدم
قد وئدت في الصبا وانبعثت في الهرم
بالغ فرعون في كرمتها من كرم
أهرق عنقودها تقـدـمة للصنم
خبأها كاهن ناحية في الهرم

* * *

وقد التزم شوقي في كل شطر وزن (مُسْتَعِلُنْ فاعِلنْ) ، وهو ما لم يقل به
أهل العروض في كتبهم ، إلا إذا اعتبر هذا من مشطور البسيط الذي عده الثقة
من أصحاب العروض شاذاً لا يعول عليه^(١) .

كما روى بالديوان ما يقرب من ٦٥ بيتاً من بحر المجتث و ٦٥ بيتاً من المتدارك .
والذي يمكن أن يسترعى الانتباه في شعر شوقي بوجه عام ، ميله الشديد إلى
البحر الكامل والنظم فيه . فلو قد أضفنا إلى نسبة هذا البحر ، ما نظمه شوقي من
أشباه هذا الوزن كمجزوء الكامل وكالجز ومجزوءه ، لوجدنا ما يزيد على ثلث
شعر أمير الشعراء قد جاء من بحر واحد وهو الكامل .

كذلك نلاحظ انهياراً في نسبة البحر الطويل ، مما يجعلنا نقول إن زمانه قد
مضى ، فلم تعد له المنزلة الأولى التي ألفناها في أشعار القدماء . وأغلب الظن أن
تلك المسكاة الأولى لن تعود للبحر الطويل ، وذلك لأن شعراءنا المحدثين يتخذون
من أشعار شوقي المثل العليا في نظمهم ، ويتأثرون بأوزانه إلى حد كبير .

(١) انظر حاشية الدمنهورى صفحة ٤٦ .

ولقد زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجح أن المستقبل لهذا الوزن الذى أصبحت آذاننا تألفه وتستريح إليه ، ووجده الموسيقيون والملحنون أطوع في الغناء وأقبل للتلحين .

والغريب أن نرى أمير الشعراء ينظم في بحر كالمقتضب ذلك الوزن الذى أنكره الأخفش ، والذى لم نعتزله في شعر القدماء على أمثلة صحيحة النسبة .

فقد نظم شوقي قصيدة من هذا البحر في وصف حفلة رقص بقصر عابدين . وهذه القصيدة تربي على السبعين من الأبيات ، وقد جعل مطلعها :

حَفَّ كَأْسُهَا الْحُبُّ فَهِيَ فَضَةٌ ذَهَبُ

وقد نهج فيها شوقي نهج أبي نواس في نظمه خمسة أبيات من هذا الوزن . وقد جعل أبو نواس مطلع أبياته :

حَامِلُ الْهَوَى تَعَبُ يَسْتَخْفُهُ الطَّرْبُ

وربما كان هذا تفكهاً من شوقي بهذا الوزن ، كما تفكه أبو نواس من قبل .

ولم تشمل الشوقيات إلا على موشح واحد جاء من بحر الرمل ، ذلك الوزن المحبوب في عصرنا الحديث .

على أن أمير الشعراء قد اختتم حياته بنوع من الإنتاج الشعري جديد كل الجدة في موضوعه هو الشعر المسرحي ، نهض فيه شوقي بأوزان قصيرة لم تكن مألوفة من قبل ورآها ملائمة للتمثيل المسرحي . وقد بدأ بعض شعرائنا يترسمون خطاه في هذا ، وتأثروا به إلى حد كبير ، وسيظل أثر مجنون ليلى ومصرع كيلوباترا في شعرنا المسرحي أجيالاً قادمة .

ففي رواية مجنون ليلى ما يقرب من ١١٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

مقارب ٢٠ ٪ مجزوء الرجز ١٣ ٪ طويل ١١ ٪ هزج ١٠ ٪ كل من الخفيف والرجز ٦ ٪ كل من الرمل ومجزوئه ومجزوء السكامل ٥ ٪ .

مجزوء الخفيف ٠.٤ / الوافر ٠.٣ / كل من البسيط والمجتث ٠.٢ /
وقد جاء بالرواية نحو ثمانية أبيات من مخلع البسيط وستة أبيات من السريع
 وخمسة أبيات من مجزوء الكامل .

وقد جاء بالرواية عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين به هي :

زيادُ ، ما ذاق قيس ولا همًا
طبخ يد الأمُّ يا قيس ذق ممّا
الأمُّ يا قيسُ لا تطبخ السّما

ومثل هذا تلك الأنشودة التي جاءت في الرواية على لسان الحادى :

هلا هلا هيا اطوى الفلاطيا وقربى الحيا للنازح الصبّ

كما جاء بالرواية أنشودة على لسان الحادى أيضاً ، شطرها الأول من بحر
المجتث ، والشطر الثانى عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز وهذه الأنشودة
مطلعها :

يا نجد خذُ بالزمامُ ورحبِ
سر فى ركاب الغمام ليثربِ
هذا الحسين الإمام ابن النبي

غير أنا نلاحظ فى المجتث هنا أن « فاعلاتن » قد صارت « فاعلات » ،
وهو ما لم يقل به أهل العروض .

أما مصرع كيلوباترا فقد اشتملت أيضاً على نحو ١١٠٠ من الأبيات موزعة
حسب النسب الآتية :

مقارب ٠.١٦ / كل من الكامل ومجزوء الرجز ومجزوء الرمل ٠.١٠ / كل
من المهرج والطويل ٠.٩ / كل من الرجز والخفيف ٠.٨ / الوافر ٠.٧ / المجتث ٠.٥ /
البسيط ٠.٣ / الرمل ومجزوء الخفيف ٠.٢ / مجزوء الكامل ٠.١ /

ولم يرد في الرواية غير ستة أبيات من مخلع البسيط وستة أخرى من السريع،
كذلك جاء فيها ثمانية أبيات من المتدارك في صورة هتافات الجند .
ولم يرد في كل الرواية من وزن غريب لاعهد لأهل العروض به إلا ما جاء
على لسان كيلوباترا :

بل حارس جاف من حرس القصر
معربد الخطو من نشوة النصر
لا تسع الأرض رجله من كبر
ومثل قول الشاعر على لسان شرميون :

ملكتي دعى هذه الفكر
جند رومة يعبد البدر
في سبيلها يركب الغرر

* * *

ومثل غناء إياس :

يا طيب وادى العدم من منزل
لم تمش فيه قدم للعزل واد خل
أنا فيه لحبيبي وحبيبي فيه لي

فنحن نرى في مسرحيات شوقي أوزاناً لم يكن يطرقها الشعراء إلا نادراً قد
بدأت تظهر وتأخذ مكانها بين الأوزان ، كما بدأت الآذان تألفها ولم تكن
تستسيغها من قبل كالهزج والمجتث ، فقد زادت نسبتها وستظل تزيد مع مستقبل
الشعر ، كما نرى الميل إلى المجزوءات بصورة واضحة لم نعهدها من قبل .

وقد نهج نهج شوقي في الشعر المسرحي شعراء محدثون وتأثروا به إلى حد
كبير ، وربما كان خيرهم صاحب رواية العباسة التي اشتملت على ما يقرب من
١٧٠٠ من الأبيات موزعة كالآتي :

الكامل ١٥ ٪ الطويل ١١ ٪ المزج ٩ ٪ كل من الوافر والخفيف
والمقتارب ومجزوء الرجز ٧ ٪ مجزوء الرمل ٦ ٪ الرمل ٥ ٪ كل من البسيط
والمجتث ومجزوء الكامل ٤ ٪ السريع ٢ ٪
ولم يرد في الرواية غير ١٤ بيتاً من مخلع البسيط .

وقد قلد «شوقي» في أوزانه المخترة فقال في روايته على لسان العباسة وعليّة :

هذا أخى جاء يرعى أخى الله
تحنو له العليا والعز والجاء
وتدعم الدنيا والدين يمنة

كما جاء في الرواية قطعة أخرى عدتها ٢١ بيتاً مطالعها :

هذا دمي القاني قد زان خديك

وهكذا نرى أن أوزان الشعر في المسرحيات قد اتخذت نهجاً خاصاً وضع
شوقي أسسه ، أما في الموضوعات الأخرى فمعظم شعرائنا المحدثين يسلكون مسلك
شوقي من إثارة البحر الكامل ، والنهوض بنسبة البحر الخفيف ، مع الإقلال من
النظم في البحر الطويل ، وأخيراً وليس آخراً الميل إلى بحر الرمل وكثرة النظم
فيه حتى أوشك أن ينافس بحور المرتبة الثانية كالوافر والبسيط ، ونرى كل هذا
واضحاً جلياً حين نستعرض بعضاً من دواوين المحدثين مثل :

الجارم :

جاء بديوانه المكون من أربعة أجزاء قرابة ٥١٠٠ بيت موزعة كالآتي :

الخفيف ٢٩ ٪ الكامل ٢٦ ٪ الطويل ١٦ ٪ البسيط ١٠ ٪ الرمل ٧ ٪
الوافر ٥ ٪ وكل من السريع والمجتث ٣ ٪ والمقتارب ١ ٪

أنات حائرة : (عزيز أباظه)

إذ يشتمل هذا الديوان على نحو من ٧٢٥ بيتاً موزعة كالآتي :

خفيف ٢٢. / كل من الكامل والطويل ٢٠. / الوافر ١٣. / المتقارب ١٠. / البسيط ٧. / الرمل ٦. /

الملاح التائه : (على محمود طه)

مال صاحب هذا الديوان إلى التجديد في شعره ، وتغنى المغنون ببعض من نظمه ، ولكن تجديده يكاد يكون مقصوراً على تنويع القوافي وتنظيمها ، مما سنعرض له عند الحديث عن القوافي . أما من ناحية الأوزان فقد سلك مسلك غيره من الشعراء المحدثين ، فقد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ١٠٠٠ بيت موزعة حسب النسب الآتية :

الكامل ٤٤. / الخفيف ١٦. / الطويل ١٥. / الرمل ١٤. / البسيط ١٠. / الهزج ٩. / المتقارب ٥. / وجاء بالديوان مقطوعة قصيرة من المنسرح .
زأى :

جاء بديوانه حوالى ١٢٠٠ بيت موزعة كالآتى :

الخفيف ٥٨. / الكامل ٢١. / وكل من الوافر والرمل والبسيط ٥. / الطويل ٤. / وكل من المجتث والمتقارب ٣ / والهزج ٢. /
صرخة فى واد : (محمود غنيم)

اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٣٤٠٠ بيت ، وثلثا هذا الديوان من بحر واحد هو الكامل ومجزؤه وما يشبه الكامل شبيهاً وثيقاً كالرجز . أما الثلث الباقي فقد نظم فى بحور كثيرة الشيع فى الشعر العربى القديم ونسبة شيوعها كالآتى :

البسيط ١١. / الخفيف ٨. / الطويل ٥. / المتقارب ٤. / الوافر ٢. / ولم يرد بالديوان من البحور الأخرى إلا أبيات قليلة منها قصيدة واحدة من المنسرح عدة أبياتها ٢٦ بيتاً ، وأخرى من الرمل فى قطعتين مجموع أبياتهما ٣٨ بيتاً وثالثة من السريع عدة أبياتها ٢٥ بيتاً .

على الجندى : (أغاريد السحر) :

في هذا الديوان قرابة ٢١٠٠ بيت موزعة كالآتي :

الخفيف ٢٧ ٪ الطويل ١٦ ٪ الكامل ١٤ ٪ البسيط ١٢ ٪ الوافر ١٠ ٪ الرمل ٨ ٪ الهزج ٥ ٪ المجتث ٤ ٪ والمتقارب ٤ ٪ والمنسرح ٢ ٪
محمود حسن اسماعيل : (هكذا أغنى)

جاء بهذا الديوان قرابة ٢٠٠٠ من الأبيات موزعة كالآتي :

الكامل ٤٠ ٪ الخفيف ٣١ ٪ الطويل ١٠ ٪ السريع ٧ ٪ الرمل ٧ ٪ البسيط ٤ ٪

ديوان العقاد :

كان بين العقاد وشوقي صولات وجولات ، وكان العقاد ينتقص في بعض الأحيان من شعر شوقي ، وينعى عليه ميله إلى القديم وترسم خطا القدماء في أشعارهم . ويظهر أن العقاد كان يرمى بنقده إلى بعض المعاني التي اشتمل عليها شعر شوقي ، وإلى الصور الخيالية والموضوعات التي تناولها أمير الشعراء ، ولسنا هنا بصدد تحليل معاني كل من الشاعرين أو النظر في الأخيالة والموضوعات ، ولكننا نحاول أن نتعرف على الجديد في أوزان العقاد وقوافيه . أما من ناحية القوافي وتنويعها فقد أغرم العقاد بهذا وشغف به فأكثر منه .

أما في الأوزان وإثارة بعضها على بعض فلا أرى العقاد يختلف عن شعراء عصره في شيء ، فقد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٥٠٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الكامل ١٧ ٪ الطويل ١٥ ٪ الرمل ١٣ ٪ البسيط ١٢ ٪ الخفيف ١٠ ٪ كل من المتقارب والسريع ٥ ٪ مجزوء الكامل ٤ ٪ الوافر ٣ ٪ كل من المجتث ومجمل البسيط ومجزوء الرمل ٢ ٪ كل من الرجز والمنسرح ومجزوء الوافر ومجزوء الخفيف ١ ٪

وقد نظم العقاد من المديد قطعة تبلغ ٣٥ بيتاً .
ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة لا عهد لأهل العروض بها إلا قطعة
صغيرة عدتها ١٢ بيتاً ومطلعها :

أبصرت بالمولت في الكرى عميان لا يخطئ العدد
عميان حتى لما ترى عيناه ما اغتال أو رصد
قلت أنت الذي حمى كل البرايا عن الأبد

إلا أن نعد هذا الوزن من مخلع البسيط الشاذ على حد تعبير أهل «العروض» ،
وهو الذي تنتهى كل أشطره بوزن « فعو » بدلا من « فعولان »^(١) . فإذا صح
أن العقاد قد نظم هذه القطعة وهو يعلم برأى أهل العروض في مثلها ، أكد لنا
هذا أن الشاعر قد درس العروض دراسة دقيقة مستفيضة .

وهكذا نرى من كل ما تقدم أن البحر الكامل في عصرنا الحديث قد أصبح
معبود الشعراء ، وهو أيضاً البحر الذى يستمتع به جمهور السامعين من محبى الشعر
فيطرقة الآن كل الناضجين ، الشعراء منهم والمتشاعرون . فإذا وصف القدماء
الرجز بأنه مطية الشعراء ، يمكننا الآن ونحن مطمئنون أن نصف الكامل بأنه
مطية شعرائنا المحدثين . كذلك نلاحظ في الشعر الحديث نهضة كبيرة في النظم من
الرمل ومجزوءات البحور .

أما الطويل فيظهر أنه لم يعد يناسب العصر الحديث كوزن من أوزان الشعر
ولهذا هبطت نسبة شيوعه هبوطاً ملحوظاً في الشعر الحديث .

الفصل السابع

أوزان المولدين

يقول مؤرخو الأدب إن المولدين قد تملك بعضهم حب الابتكار ، والميل إلى الجمال والتفنن حتى في أوزان الشعر وطريقه ، فمزجوا بين الأوزان المختلفة ، وربما ألفوا بين وزن مخترع ووزن معروف ، بل يكاد يجمع أهل العروض على أن للمولدين أوزاناً مخترعة لم يسبقوا إليها ، وقد سميت بالبحور المهمة ^(١) ، وقد استنبطوها من الأوزان القديمة . يأخذ العروضيون في الحديث عن هذه البحور المهمة فيقضرونها على ستة أوزان ، وضعوا لها أسماء جديدة ، ومثلوا لها بأمثلة وشواهد تراها ملتزمة هي بعينها في كتب العروض :

١ — المستطيل وشاهده الذي يتردد دائماً في كتب العروض :

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحورٌ أدير الصدغ منه على مسك وعنبرٌ

٢ — الممتد ويستشهدون عليه بقول القائل :

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال كلما زدت حباً زاد مني نفورا

٣ — المتوفر ومثاله الذائع الصيت :

ما وقوفك بالركائب في الطلل ما سؤالك عن حبيبك قد رحل
ما أصابك يا فؤادي بعدهم أين صبرك يا فؤادي ما فعل

٤ — المتمد وشاهده قول القائل :

كن لأخلاق التصابي مستمرياً ولأحوال الشباب مستحلياً

٥ — المنسرد وقد نظم منه بعض المولدين فقال :

على القول فعول في كل شانِ ودان كل من شئت أن تداني

٦ — المطرد كقول القائل :

ما على مستهام ريع بالصدِّ فاشتكى ثم أبكاني من الوجدِ

والذى أرجحه أن هذه الأوزان الستة لم تسكن من اختراع المولدين من الشعراء ، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض !! وذلك لأننا نرى أمثلتها وشواهدا تتكرر في كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف ، وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية ، وإلا فكيف نتصور أن تخلو دواوين الشعراء في كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة . وخير وصف خلعه أهل العروض على هذه الأوزان أنهم سموها «المهملة» ، ويجب أن تظل مهملة في بحوثنا . فليست تستحق الوقوف عندها كثيراً ، ويجب أن ينظر إليها دائماً على أنها أثر من آثار الصنعة عند المتأخرين من أهل العروض حين أرادوا أن يضيفوا جديداً إلى ما قاله الخليل .

ننظر بعد هذا إلى ما سماه مؤرخو الأدب وتبعهم في هذه التسمية أهل العروض ، بفنون جديدة من الشعر وهي فنون سبعة :

(١) المواليا

وقد ذكروا في سبب نشأة هذا الفن أن الرشيد حين نكب البرامكة أمر ألا يذكرهم شاعر في شعره ، فرثهم جارية لهم بهذا الوزن ، وجعلت تنشد وتقول يا مواليا ، ليكون في ذلك منجاة لها من الرشيد ، لأنها لا ترثيهم بالشعر المنهى عنه . ويظهر أن ما سموه بالمواليا ، هو نفس النوع المعروف في الشعر العامي بالموال ، لأن أمثله قد جاءت مزيجاً بين ألفاظ معربة وأخرى غير معربة .

ولهذا يحسن أن نشك في رواية أصل نشأته كما رواها بعض القدماء ، وأن ينسب هذا إلى عصور متأخرة جداً عن عهد الرشيد ، ربما كانت نفس المصور التي تحلل فيها الناظمون من بعض حركات الإعراب ، وأغلب الظن أن هذا كان في حدود القرن السادس أو السابع الهجري لا قبل هذا بحال من الأحوال ، لأن ابن خلدون الذي توفي ٨٠٨ هـ ، ينسب شعراً يكاد يكون خالياً من إعراب الكلمات إلى عصره أو ما قبل عصره بقليل ، في فصل من مقدمته عنوانه « فصل في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد »^(١) . وعلى هذا فيحسن أن تعد المواليا أصلاً لما يسمى بالموال قد تطور حتى صار على الصورة التي نعهدها الآن ، لا سيما وأن من مؤرخي الأدب من أكدوا لنا أن وزن المواليا كان البحر البسيط . ونحن نعرف أن وزن « الموال » الحديث هو البحر البسيط في غالب الأحيان ، كما سنرى في فصل « الزجل » . فإذا عرفنا أن وزن المواليا هو أحد الأوزان القديمة أدركنا أن الصفة التي تميز المواليا من غيرها ترجع إلى التحلل من إعراب بعض الألفاظ ، وذلك بإسكان أواخرها كما هو الحال في اللغة العامية ، ثم التنويع في القافية ورويتها .

ولا يعد هذا تطوراً في وزن الشعر وبحوره ، وإنما هو تطور في القافية وتنويعها من ناحية ، وقواعد الإعراب من ناحية أخرى .

والرأي الراجح عند مؤرخي الأدب أن المواليا نشأت أولاً عند أهل « واسط » . وقد نظموا من هذا الفن الغزل والمديح ، وكان سهل التناول ، تعلمه عبيدهم والعلماء وصاروا يغنون به في رءوس الفخل وعلى سقى المياه ويقولون في آخر كل صوت « يا مواليا » ، إشارة إلى ساداتهم ، ثم استعمله البغداديون وأجادوا فيه حتى عرف بهم دون مخترعيه^(٢) . ومن أشهر أمثلة المواليا قول القائل :

(١) صفحة ٥٣٢ المقدمة .

(٢) بلاغة العرب في الأندلس للدكتور ضيف صفحة ٢٢١ .

يا دار أين للهلك أين الفرس أين الذين رعوها بالقنبا والترس
قالت ترام رمم تحت الأراضى المدرس سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس
وقول الآخر :

يا عبد ابكى على فعل المعاصى ونوح هم فين جدودك أبوك آدم وبعده نوح
دنيا غرورة تجى لك فى صفة مركب ترمى حمولها على شط البحور وتروح
وقول ثالث :

الأهيف اللى بسيف لاحظ جارحنا بيده سقانا الطلا ليلا وجارحنا
رمش رمى سهم قطع به جوارحنا أهين على لوعتى فى الحب يا وعدى
هجره كوانى وحيرنى على وعدى يا خل واصل ووافى بالمنى وعدى
من حر هجرك ومن نار الجوى رحنا

٢ — كان كان

هذا نظم لو قدر له أن يرقى إلى مستوى الأوزان القديمة لصح أن يسمى
تطوراً فى الأوزان الشعرية ، ولكنه كما يقول مؤرخو الأدب قد اتخذ قالباً لنظم
الحكايات والخرافات ، ولم يطرقة من الشعراء المشهورين أحد ، وإنما كان ميزان
الأدب الشعبى ، يتناوله الناس فى المقطوعات الصغيرة التى تعرض للأمور القافية ،
والتي لم تستحق أن يروىها الرواة أو يعنوا بدراستها . وقد حدثونا أن هذا الوزن
قد شاع بين البغداديين فى عصور متأخرة ، بدأ بعض الناظمين فيها يتحللون
من بعض قواعد الإعراب . وقد ارتقى هذا الوزن قليلاً حين جاء الإمام
ابن الجوزى والواعظ شمس الدين ، فنظما منه الحكم والمواعظ فى القرن السادس
والسابع الهجرى .

وهذا الوزن كما يصفونه وكما تدل على ذلك أمثله المشهورة مما لا يراعى فيه
روى خاص ، بل لكل شطر روى بعينه . وقد كثر فيه ذكر عبارة « كان وكان » .

ويظهر أنهم كانوا ينطقون بها (كَنْ وَكَانَ) لينسجم هذا مع ما قالوه عن ذلك الوزن . فهو وزن لم يتحلل فيه ناظمه من بعض قواعد الإعراب فحسب ، بل من قيود القافية أيضاً . وإذا صح ما روى عن هذا الوزن من أن شطره الأول يخالف الثاني في الميزان ، نستطيع أن نعهده تطوراً في الأوزان العربية . ونحن حين نحلل الأمثلة التي رويت لهذا الوزن نرى أن الشطر الأول يتبع دائماً وزن البحر المجتث دون أن يصيبه أى تغيير ، في حين أن الشطر الثاني يشبه مجزوء الرجز مع بعض التغيير في القافية ، مما يلائم إسكان أواخر الكلمات ، ذلك الأمر الذى شاع في بعض فنون الشعر في العصور المتأخرة . ومن أشهر أمثله قول القائل :

قم يا مقصر تضرع قبل ان يقولوا كان وكان
للبر تجرى الجوارى فى البحر كالأعلام

* * *

فنحن نرى أن الناظم قد جعل همزة « أن » في الشطر الثاني همزة وصل ، مع تقصير النطق بكلمة « كان » الأولى إلى « كَنْ » ، كذلك نرى أن الشطر الثاني والرابع كليهما من وزن مجزوء الرجز ، غير أن الشطر الثاني قد لحق قافيته صفة التذييل وهى زيادة صوت ساكن ، أما الشطر الرابع فلا فرق بينه وبين مجزوء الرجز إلا فى إسكان الآخر ، ومن أمثله قول بعضهم :

يا قاسى القلب مالك تسمع وما عندك خبر
ومن حرارة وعظي قد لانت الأحجار
أفريت مالك وحالك فى كل ما لا ينفعك
ليتك على ذى الحال تقلع عن الإصرار

* * *

وهكذا نرى أن الوزن ليس مختراعاً وإنما هو مزيج من بحرین متقاربین ، مع مراعاة ما يناسب التحلل من الإعراب ، ولهذا قالوا إن قافية هذا الوزن

جاءت دائماً مردوفة وساكنة الآخر ، وهي قافية كانت معروفة في الشعر القديم ، ولكنها كانت قليلة الاستعمال كقول المهلهل بن ربيعة :

حلت ركاب البغي من وائل في رهط جساس ثقال السوق

٣ — القوما

هذا نظم غير معرب ولا تراعى فيه قواعد اللغة كما وصفها النحاة ، وقد وصف مؤرخو الأدب هذا الوزن فقالوا إنه « مستفعِلان فعْلان » . ولو قد تحركت النون في « فعْلان » لأصبح الوزن مجزوء الرجز . ولهذا نرجح أن هذا الوزن لا يعدو أن يكون مجزوء الرجز تغيرت فيه « مستفعِلان » الثانية إلى « مستفعِل » . مثل « محمول » ، ثم سكن آخره لينسجم هذا مع ما شاع في هذه العصور من التخلص من حركات الإعراب .

ويحدثنا الرواة أن « القوما » قد شاع بين البغداديين في الدولة العباسية ، واستخدموا هذا الوزن في نظم دعاء السحور في رمضان ، وأن لفظ « القوما » قد اشتق من قول المسحر « قوما نسحر قوما » . ومثل هذا القول المأثور قد جاء صحيح التركيب ولم يخرج عن قواعد النحاة في شيء ، بل لم يخرج عن قواعد العروضيين لأنه من وزن مجزوء الرجز . فليس إذن من الوزن المعهود في « القوما » وإلا وجدناه « قوما نسحر قوم » !! وليس يعنينا سر هذه التسمية بقدر ما يعنينا العصر الذي ذاع فيه هذا النظم . فيسكاد يجمع مؤرخو الأدب على قصة لا بأس من إيرادها هنا ، وهي أن رجلاً يدعى « أبا نقطة » كان يجيد هذا النظم في سحور رمضان ، وكان الخليفة الناصر في أواخر القرن السادس الهجري يطرب له ويعجب بنظامه ، فجعل للرجل مرتباً سنوياً ، فلما مات أبو نقطة وكان له غلام يجيد أيضاً نظم « القوما » ويمهر فيه أراد أن يعرف الخليفة بموت أبيه ، فجمع بعض الغلمان ووقف معهم خارج قصر الخلافة في الليلة الأولى من رمضان ، وأخذ يغنى بصوت

رخيم طرب له الخليفة ، ثم كان أن اختتم الغناء بقوله :

يا سيد السادات لك بالكرم عادات
أنا ابن أبي النقطة تعيش أبي قد مات

ويقال إن الخليفة الناصر قد أعجب به فأحضره وخلع عليه ، وجعل له ضعف ما كان لأبيه . وائس في هذه الرواية ما يحملنا على الشك في صحتها ، لأن نظم « القوما » كان مألوفاً في القرن السادس الهجري وما بعده ، غير أنا حين ننظر في هذين البيتين نراها قد دونتا بصور مختلفة في كتب الأدب ، فأحياناً نراها مكتوبين على الصورة السابقة التي هي أقرب إلى العربية الفصيحة منها إلى العامية ، وليس فيها ما يخالف قواعد اللغة إلا تسكين معظم أواخر الكلمات ، ووصل همزة القطع في كلمة « أبي » . أما الصورة الأخرى التي نرى عليها البيتين فهي :

يا سيد السادات لك بالكرم عادات
أنا ابن أبو نقطة تعيش أبويا مات

والغريب أن الشطر الثالث قد جاء في وزنه ناقصاً عن الوزن الذي وصفوه للقوما ، ويظهر أن الناظم كان ينطق بكلمة « نقطة » « نقطاه » ، لينسجم هذا مع باقي الأشطر .

فنحن نرى من وصف العروضيين أن النظم غير جديد ، وإنما هو مجزوء الرجز في صورة عامية ، وكل ما فيه من جديد مرجعه إلى تنويع في القافية .

ومما يروى للقوما قول بعضهم :

يا من جنسابه شديد ولطف رأيه شديد
ما زال برك يزيد على أقل العبيد
ولا عدمننا نوالك في صوم وفطر وعيد

على أن بعض المؤرخين يرون « للقوما » طريقاً آخر يتلخص في أن لهذا النظم نوعين : الأول مركب من أربعة أشطر ثلاثة منها قد اتفقت وزناً وقافية والرابع يحىء أطول وزناً وهو مهمل بغير قافية ، أما الثانى من نوعى القوما فيتكون من ثلاثة أشطر مختلفة الوزن متفقة القافية أو لها أقصر من الثانى والثانى أقصر من الثالث ، ^(١) ولكننا لا نكاد نظفر لهذين النوعين بأمثلة في كتب الأدب .

٤ — الدوبيت

هذا وزن يكاد الرواة يجمعون على أنه فارسي صالح لنظم اللغة الفارسية ، واستعاره بعض الناطمين باللغة العربية القصيدة في النادر من الأحيان . ولهذا النظم خصائص بعضها يتعلق بالوزن ، والبعض بالقافية . أما ما يتعلق بالقافية فنؤثر بحشه حين نعرض للقافية وتطوراتها . أما الوزن فهو كما ترى ليس وزناً مخترعاً ولكنه مستعار من اللغة الفارسية ، ولا يصح أن يعد تطوراً في أوزان الشعر العربي . وقد وصفه العروضيون بأنه :

فعلن متفاعِلن فعولن فعِلن

وقد جاءت التفعيلة الأخيرة كالأولى في بعض الأحيان . على أن الرواة حين ضربوا لنا أمثلة لما يسمى بالدوبيت قد جاءوا لنا ببعض أبيات منحرفة بعض الانحراف عن هذا الوزن مثل قولهم :

روحي لك يا زائر الليل فدا يا مؤنس وحدتى إذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا
فمنحن نرى في هذين البيتين أن « متفاعِلن » في الشطر الأول ناقصة .

(١) الدكتور ضيف ٢٢٢ تقلا عن خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادى عشر ج ٨

كذلك قول القائل :

لو صادف نوح دمع عيني غرقا أو صادف لوعتي الخليل احترقا
أو حملت الجبال ما أحمله صار دكا وخر موسى صعقا

فالشطر الأخير من هذين البيتين يخالف الوزن الذي وصفوه .

كذلك قول القائل :

يا من بسنان رمحہ قد طعنا والصارم من لحاظه قطعنا
ارحم دنقا في سنه قد طعنا من حبك لا يصيبه قط عنا
فلا بد في الشطر الثالث من هذين البيتين أن نقصر النطق بحرف الجر « في »
حتى ينسجم الوزن ويسير مع باقي الأشطر .

ومما جاءت فيه التفعيلة الأخيرة من البيتين « فعلن » بدلا من « فعلن »

قول القائل :

أصبحت متيما حزيناً بالي مضنى ولقد تغيرت أحوالي
يا جمع شوامتي ويا عذالي قلوا عذلي فليس قلبي خالي
والحق أن هذا الوزن لم يشع شيوعاً كافياً في اللغة العربية حتى يصبح مألوفاً
بين الناس ، بل لم يرو أن شاعراً مشهوراً قد اختصه بنصيب وافر من شعره .
ولهذا لم ترو له إلا مقطوعات قصيرة قليلة ، وأغلب الظن أن الناظمين قد حاولوها
للتفكه ، وإظهار البراعة والمهارة في النظم من أي وزن حتى ولو كان أجنبياً عن
أوزان الشعر العربي ، ولهذا لم يلبث أن اندثر فيما اندثر من أوزان غير مألوفة
ولا شائعة ، إذ لا تستسيغه الأذن العربية ، ولا تستريح إليه . أما في « الدوبيت »
من تنويع القافية فقد استخدمه المتأخرون من الشعراء ، لكن في وزن عربي
معروف . فالشعراء من العرب قد ألفوا نظام القافية في الدوبيت ولم يألفوا وزنه ،
فاستعارتهم مقصورة على نظام القافية دون الوزن . ولفظ « الدوبيت » مكونة

من كلمة فارسية هي « دو » أى اثنين وأخرى عربية وهي « بيت » ، لأن نظام القافية فيه ينطبق على البيتين من هذا النظم ، فكل بيتين يعتبران وحدة مستقلة.

٥ — السلسلة

لست أدري لم سمي هذا النظم بالسلسلة ، كما أني لست أدري كيف نشأ هذا النظم ولا متى بدأ الناس ينظمون منه ، فلا يحدثنا الرواة عنه حديثاً طويلاً ، بل يعمرون به سروراً مكتفين بذكر اسمه ووزنه وأمثلة قليلة جداً منه .

فمن أمثلته المشهورة قول القائل :

السحر بعينيك ما تحرك أو جالٍ إلا ورماني من الغرام بأوجالٍ
يا قامة غصن نشأ بروضة إحسان أيان هفت نسمة الدلال به مالٍ

ومنه قول بعضهم في قصيدة مشهورة كما يزعم أهل العروض ^(١) :

يا سعد لك السعد إن مررت على البان

هذا وزن غريب حقاً ، وأغرب ما فيه أن أهل العروض قد زعموا لنا أن ألفاظه جاءت معربة ، مع أن قافيته المردوفة توحى بأنه ربما كان من أوزان الشعر العامي ، وأن الأمثلة المروية لهذا النظم كان ينطق بها نطقاً عامياً ، يطيل بعض الحركات ويقصر البعض الآخر ، وأنها ربما نظمت من بحر من بحور الشعر المعروفة مع النطق بها نطقاً عامياً ، وهو ما جهله من رواها هذه الأمثلة من أهل العروض . ومهما يكن من أمر هذا الوزن فهو وزن لم يقدر له الشيوخ والذويوع ، ولا ندري أحداً من الشعراء قد استساغه ونظم منه ، فهو إن صحت روايته أحد تلك الأوزان المخترعة التي لا تسكاد تظهر في الوجود حتى تطوى في زوايا النسيان والإهمال ، فيعتمد إليها أهل الصنعة من العروضيين بعد زمن ينشرونها على الناس

كنوع من أنواع الوزن العربي للأشعار . فوزن السلسلة وزن ولد ميتاً أو اختضر . وهو وليد ، ويجب ألا نعرض للوزن بالبحث والتحليل إلا حين يشيع شيوعاً كافياً لتستريح إليه الأذان ، وذلك حين يطرقة كثير من الشعراء ويطمثنون إليه . وأجدر بوزن السلسلة أن يضم إلى تلك البحور المهمة التي حدثونا عنها . أما قافية هذا الوزن فتشبهه في تنويعها الدوبيت وسنرى كل هذا في فصل القافية وتطوراتها .

٦ — الموشحات

الموشحات فن من فنون الشعر التي استحدثت في العصور المتأخرة ، وقد تناولها الشعراء واستظرفوها ، ووجدوا النظم فيها أيسر وأهون من التزام طرق النظم القديمة . وقد كان من الممكن أن تعد الموشحات حدثاً جديداً وثورة في الشعر العربي لولا أن ما بها من جدة لا يعدو الوزن والقافية ، أما موضوعات الموشحات ومعانيها ، فتكاد تكون نفس الموضوعات والمعاني التي طرقتها الشعراء الأقدمون . فنماظمو الموشحات قد قصروا موضوعاتها على الأنواع المعهودة في أشعار من سبقوهم من غزل ومدح وهجاء ونحو ذلك ، ولو قد قدر للموشحات أن تنظم في المسرحيات أو القصص لشهدنا نوعاً جديداً كل الجدة في الأدب العربي ، ولكنها الخالقة بينها وبين شعر القدماء من كل وجه .

أما سر تسميتها بالموشحات فهو تشبيهها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها من اللؤلؤ والجوهر ، على نسق خاص وترتيب معين . فالصانع الماهر حين ينظم العقد من أنواع مختلفة من الأحجار الكريمة يرتب خرزاته ترتيباً يرتضيه ذوقه ، وقد يبدأ باثنتين من نوع ثم ثلاث من نوع آخر ثم واحدة من نوع ثالث ، ويلتزم هذا النظام الخاص حتى نهاية العقد أو القلادة . وهكذا الموشحات يبدأ النماظم فيها بوزن خاص وقافية خاصة ، ولا يكاد ينظم منهما أشطراً ، حتى ينتقل

إلى وزن آخر وقافية أخرى ، ثم يعود بعد قليل من الأشطار إلى القافية والوزن اللذين بدأ بهما . وتتكرر هذه المقابلة في الأوزان والقوافي ، خاضعة لنظام خاص حتى ينتهي الموشح . هذا هو وجه الشبه بين الوشاح الذي تتشع به المرأة وقد صفت حباته من اللؤلؤ والجوهر في تناسق وانسجام .

أما نشأة الموشحات فقد اضطربت فيها الروايات بعض الاضطراب ، واختلف في شأنها مؤرخو الأدب بعض الاختلاف . فمنهم من ينسبها إلى رجل لا نكاد نعرف عنه إلا اسمه هو « مقدم بن معافى القريري » أحد شعراء الأمير عبد الله بن حسن المرواني في بلاد الأندلس ، وعلى رأس القائلين بهذا ابن خلدون في مقدمته . على أن اسم هذا الشاعر لم يسلم من التحريف ، فقد روى عدة روايات ، فنراه في فوات الوفيات ^(١) محمد بن محمود أو ابن حمود المقبري الضري ، وفي نفح الطيب في الكلام على الموشحات نقلا عن ابن خلدون « مقدم بن معافى القبري » !! بل إن طبعات مقدمة ابن خلدون لتختلف بعضها عن بعض في صحة هذا الاسم .

ومن هناك ندرك أن نشأة الموشحات تكاد تكون مجهولة ، لأننا لم نجد اتفاقاً بين الروايات حتى ولا في اسم من نسبت إليه الموشحات .

على أن من مؤرخي الأدب من يزعمون أن أول من نظم الموشحات هو ابن المعتز الذي توفي في أواخر القرن الثالث الهجري ، ويروون له موشحاً مطلعاه :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت في غرته

وبشرب الراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته

جذب الذق إليه واتكا وسقاني أربعا في أربع
وابن المعتز كما نعرف من شعراء المشرق . نحن إذن أمام روايتين إحداهما
تنسب الموشحات في نشأتها إلى بيئة الأندلس ، والأخرى تنسبها إلى بيئة
المشرق ، وأصحاب الرواية الأولى يؤكدون لنا أن ابن عبد ربه صاحب العقد
الفريد الذي توفي في ٣٢٨ هـ قد تتلمذ في الموشحات على مبدعها في الأندلس
« مقدم ابن معافى القريري » ، أي أن « مقدم بن معافى » هذا ، كان يعيش في
أواخر القرن الثالث الهجري ، مثل ابن المعتز . وهكذا نرى أن الروايات تكاد
تجمع على أن نشأة الموشحات كانت في أواخر القرن الثالث الهجري ، ولكنها
تختلف في صاحبها وفي بيئته . ولكننا لم نظفر بنصوص للموشحات صحيحة النسبة
إلا في أوائل القرن الخامس الهجري على يد عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمداح
صاحب المرية في بلاد الأندلس . سر إذن ما يزيد على قرن من الزمان بين
تاريخ نشأتها ، وظهورها محققة النسبة ذات نصوص معروفة مروية في معظم
كتب الأدب . وقد ذكر الأعلام البطليوسي أنه سمع أبا بكر بن زهر يقول : كل
الموشاحين عيال على عبادة القزاز . وليس يعنينا تحقيق البيئة التي نشأت فيها
الموشحات ولا أول من نظمها بقدر ما يعنينا معرفة أين نمت وترعرعت وكثر
ناظموها ، ولا نزاع في أن بيئة الأندلس كانت التربة الصالحة التي نمت فيها
الموشحات حتى أصبحت فناً من فنون الشعر يطرقه كل الشعراء ويعجب به كل
الناس الخاصة منهم والعامه . وقد شمل هذا النظم كل أنواع اللهو والتسلي أول
الأمير ، ثم تمشى في نفوس جميع الناس حتى أصبح نوعاً من أنواع الشعر العام ،
فنظم على أسلوبه الحكماء والفقهاء في الوعظ والحكم ، ومنهم التقى المشهور والصوفي
المعروف محي الدين ابن عربي في أواخر القرن السادس الهجري وأوائل السابع .
وقد دعا إلى انتشار الموشحات وإعجاب الناس بها عدة عوامل ، منها ما يرجع
إلى الناطقين أنفسهم ، ومنها ما يمكن أن يعزى إلى المغنين والملحنين ، وأخيراً وليس

آخر انسجام هذا النظم مع كلام العامة ، وتحمله من بعض قواعد اللغة الفصيحة ولا سيما في الإعراب .

فقد بدأ الشعراء يسأمون من النظم على وتيرة القصائد القديمة التي تلتزم فيها الأوزان والقوافي ، ورغبوا في التجديد والتنويع ، فصادت الموشحات هوى في نفوسهم وأقبلوا عليها . أما من ناحية الغناء والتلحين فالموشحات أطوع وأيسر ، لا تقيد موسيقى الملحن ونغماته ، بل ينتقل في أجزائها من نغم إلى آخر ، ولا يكاد المغنى ينتهي من الموشح حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقى متعددة النغمات بتعدد الأوزان والقوافي . أما العامة فقد رغبوا في الموشحات واستراحوا لسماعها ، لأنها انسجمت مع ميلهم إلى تسكين أواخر الكلمات في غالب الأحيان ، كما اشتملت على بعض ألفاظهم وأمثالهم ولا سيما في خاتمتها . بل لقد اشترط بعض المتأخرين من الوشاحين لتسمية الموشح موشحاً أن يخرج عن الأوزان القديمة ، وعن بعض قواعد اللغة في ناحية من نواحيه . فاستمع إلى ابن سناء الملك في أواخر القرن السادس الهجري وأوائل السابع حين يقول في خاتمة الموشح : « والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف قزمانية من قبل اللحن حارة محرقة حادة منضجة من ألفاظ العامة ولغات الخاصة ، فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدم من الأقوال والأبيات خرج الموشح من أن يكون موشحاً ^(١) » . فلا شك أن الموشحات قد قربت بين كلام العامة ولغة الخاصة ، وقد تغلغلت فيها لغة العامة تدريجياً حتى نشأ عنها فيما بعد ذلك النظم العامي الذي يدعى بالزجل . ولا شك أن الانحلال السياسي الذي أصاب الأندلس في القرن الخامس وما بعده قد جعل كل أمير مستقل ببيئته ويتفنن في ألوان اللهو والمجون ، يشجع الناطمين والمغنين ، ويتقبل المدائح مغدقا على أصحابها الأموال والخيرات ، إذ يروى أن الحكيم أبا بكر بن باجه حضر مجلس أميره ابن تيفلويت صاحب

(١) كتاب دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها .

سرقسطة وألقى بين يديه موشحته التي بدأها بقوله (جـر الذيل أيا جـر) والتي ختمها بقوله :

عقد الله راية النصر لأمير العلا أبي بكر

فلما طرق ذلك سمع ابن تيفلويت صاح : واطرباه وشق ثيابه ، وقال ما أحسن ما بدأت وما ختمت ، وحلف الأيمان المغلظة ألا يمشی ابن باجة لداره إلا على الذهب ، فخاف الحكيم سوء العاقبة فاحتال بأن جعل ذهباً في نعله ومشی ! .
والموشحات من ناحية القوافي وتنظيمها قد اشتملت على تطورات هامة ، سنعرض لها في نظام القافية وتطوره . أما أوزان الموشحات فمنها ما نظم على بعض الأبحر القديمة كالرمل في غالب الأحيان ، والرجز والمدید والخفيف والهجـج والسريع والمتقارب والبسيط ، بل يظهر أن الموشحات قد نظمت أول ما نظمت على الأبحر القديمة ، ثم تطورت أوزانها فيما بعد . فهي في نشأتها تعدّ مرحلة من مراحل تطور القافية فقط ، ثم تناول التطور أوزانها أيضاً . ولا بأس هنا من ذكر أمثلة من الموشحات التي جاءت في بعض الأوزان القديمة .

الرمل :

قال ابن سهل شاعر اشبيلية :

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى قلب صب حله عن مكس
فهو في حر وخفق مثل ما لعبت ريح الصبا بالقبس
وقد نسج على منواله لسان الدين بن الخطيب فقال الموشح المشهور :
جارك الغيث إذا الغيث همي يا زمان الوصل بالأنـدلس
لم يكن وصالك إلا حلما في الكرى أو خلصة المختلس

المدید :

موشحة ابن التلمساني :

قر يجلودجي الغلس بهر الأبصار مذ ظهرا

آمن من شينة الكلف
ذبت من حبيه بالكلف
لم يزل يسعى إلى تلقى
بركاب الدل والصلف

الخفيف :

قال ابن الخطيب :

رب ليل ظفرت بالبدر ونجوم السماء لم تدر
حفظ الله ليلنا ورعى أى شمل من الهوى جمعاً
غفل الدهر والرقيب معا لمت نهر النهار لم يجر
حكم الله لى على الفجر

السريع :

موشحة ابن الصابوني :

ما حال صب ذى ضنى واكتئاب
عامله محبوبه باجتئاب
جفا جفوني للنوم لكنى
وذو الوصال اليوم قد غرنى
فلمست باللائم من صدنى
بصورة الحق ولا بالحال

المتقارب :

موشحة أبى الحسن بن الفضل :

أوا حسرتى لزمان مضى
وأفردت بالرغم لا بالرضا
أعانق بالفكر تلك الطلول
وألثم بالوهم تلك الرسوم
عشية بان الهوى وانقضى
وبت على جمرات الغضى
ومن الموشحات ما جاءت بعض أشطره من وزن قديم ، والأخرى من

وزن لا يعرفه أهل العروض ولا يقرونه في الأشعار القديمة مثل ، ابن مؤهل
في قوله :

ما العيد في حلة وطاق
وإنما العيد في التلاق
وشم طيب
مع الحبيب

ففي هذا الموشح نرى الأشر الطويلة من مخلع البسيط ، أما الأشر
القصيرة فكل منها عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز وقد أصابها التذليل ،
أى أن « مستفعلين » صارت « مستفعلان » ، وهذه التفعيلة كثيرة الورد
في الموشحات ، قال صفي الدين الحلى :

شق جيب الليل عن نحر الصباح
وبدا للطل في جيب الأقاح
أبها الساقون
لؤلؤ مكنون
ودعانا للذيد الاصطباح
طائر ميمون

فالأشر الطويلة هنا من بحر الرمل ، أما القصيرة فوزنها « فاعلن مفعول » ،
وذلك وزن جديد لا عهد لأهل العروض به في الأشعار القديمة .

وقول القائل :

كللى يا سحب تيجان الربا بالحللى واجعللى سوارك منعطف الجدول
فالأشر الطويلة من مجزوء الرجز ، أما الفقرات « كللى بالحللى » وأمثالهما
فكل منها عبارة عن تفعيلة « فاعلن » التى نعدها فى أكثر من بحر من الأبحر
القديمة .

أما الموشحات التى رويت جديدة فى أوزانها جديدة فى نظام قوافيها فكثيرة
نكتفى بالتمثيل لها ، قال عبادة القراز :

بدر تمّ شمس ضحى غصن نقا مسك شمّ

ما أتم ما أوصحا ما أورقا ما أنم
لا جرم من لحا قد عشقا قد حرم
وقول الأعمى الطليطلى :

ضاحك عن جمان سافر عن بدر
ضاق عنه الزمان وحواء صدرى

وكل تلك الأوزان وإن بدت جديدة ، لا تخرج عن الروح العام الذى ساد كل الأوزان العربية ، والذى أشرنا إليه آنفاً ، لهذا تستسيغها الأذن العربية وترتاح إليها ، ولا ترى فيها خروجاً عما ألفت من نغم موسيقى فى الأشعار القديمة . وهذا هو سر قول صاحب دار الطراز فى صناعة الموشحات وأنواعها « والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين : قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الشعر ، ولا يحتاج فيها إلى وزنها بميزان العروض وهو أكثرها ، وقسم مضطرب الوزن مهمل النسيج مفكك النظم لا يحس الذوق صحته من سقمه » .

فقد أرجع ابن سناء الملك صحة وزن الموشحات إلى ذلك الذوق العام ، وإلى ذلك الروح الذى يسود كل وزن عربى حتى ذلك الذى يجىء على السنة العامة . فإذا نظرنا إلى الموشحات وأوزانها بمنظار أهل العروض ، رأينا فيها الجديد والغريب ، فى حين أننا لو قسناها بمقياس الأذن العربية وما تستريح إليه وما ألفته فى الوزن القديم لم نجد فيها إلا ما تعودته الأذان العربية ، ومالت إليه فى نظام توالى المقاطع . غير أنه من الحق أن يقال إن الصفة التى شاعت فى الموشحات من تقصير أسطرها حتى صارت فى بعض الأحيان عبارة عن تفعيلة واحدة ، تعدّ تطوراً جديداً ينسجم مع الميل العام الذى شاع فى العصور الإسلامية من كثرة النظم فى الأوزان المجزوءة وما يشبهها .

ونحن حين نستعرض الإنتاج الأدبى الذى روى لنا عن مشهورى الشعراء

الأندلسيين في القرن الخامس الهجري وما قبله أمثال ابن هانيء الذي توفي ٣٦٢ هـ وابن دراج القسطلي ٤٢١ هـ وابن برد الأصغر ٤٣١ هـ وابن زيدون ٤٦٣ هـ والوزير ابن عمار ٤٧٩ هـ وابن الحداد ٤٨٠ هـ ، لا نكاد نظفر لواحد منهم بأثر في الموشحات ، مما يدل على أن الموشحات وإن عرفت في عهدهم لم تكن من الشيوع بحيث يتناولها أمثال هؤلاء الشعراء ، أو لم تكن قد حلت من الإنتاج الأدبي مرتبة تليق بشهرتهم ، بل كانت مقصورة على الأدب الشعبي ومجال اللهو والمجون . وقد رأى كل من هؤلاء الشعراء نفسه أسمى من أن ينظم فيها أو يشتهر بها . ولعلهم قد حاولوها في النادر من الأحيان ، ثم طغت آثارهم الأدبية الأخرى على ما نظموه من موشحات . وكل أولئك الذين رويت لهم موشحات في القرن الخامس الهجري من المغمورين الذين لا نكاد نعرف عنهم إلا أسماءهم ، والذين لم يصلوا بشهرتهم إلى مرتبة من ذكرنا من الشعراء .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن أزهى عصور الموشحات كانت بين أواخر القرن الخامس الهجري وأوائل القرن الثامن . وقد روى أن لسان الدين بن الخطيب الذي توفي ٧١٣ هـ قال في معرض الموشحات :

« وما قلته من الموشحات التي انفرد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن رسمها »^(١) .

رب ليل ظفرت بالبدر ونجوم السماء لم تدر
على أنه لم يكد يبدأ القرن السادس الهجري حتى كانت الموشحات قد استقرت
في نظامها ، وحلت المرتبة اللائقة بها ، وحتى كان كل الشعراء يطرقونها ويقبلون
عليها ، وحتى كان حكام الأندلس يثيبون عليها ويشجعون الناطمين منها . يدل
على ذلك أن ابن سناء الملك الذي توفي ٦٠٨ هـ قد ألف كتابه دار الطراز في صناعة
الموشحات وأنواعها ، وفيه جعل للموشحات أصولا وقواعد يجب أن تراعى

(١) نفع الطيب جزء ٤ صفحة ٢٢٥ .

في نظمها ، وإلا لا يسمى الموشح موشحاً . فهو في هذا الكتاب يحدثنا أن الموشح أقفالا وأبياتاً ، ويحدد عدد كل منها ، ثم يسمى الموشح الذي يبدأ بالأقفال الموشح الكامل والذي يبدأ بالأبيات الأقرع . أما الأقفال على حد تعبيره فهي تلك الأجزاء المؤلفة التي يلزم فيها أن يكون كل قفل متفقاً مع بقيتها في الوزن والقافية وعدد الأجزاء ، والأبيات هي تلك الأجزاء المؤلفة التي يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في أوزانها وعدد أجزائها لا في قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت مخالفة لقوافي البيت الآخر . ثم يرى أن القفل يتكرر ويتكرر في الموشح التام ست مرات وفي الأقرع خمس مرات ، والبيت لا بد أن يتكرر في التام وفي الأقرع خمس مرات . على أنا لا نرى المشهورين من الوشاحين قد التزموا هذا العدد فموشحة لسان الدين بن الخطيب المشهورة :

جارك الغيث إذا الغيث همي يا زمان الوصل بالأندلس
قد اشتملت حسب رواية نفح الطيب على ١١ قفلاً وعشرة أبيات .^(١)

ولا بأس هنا أن نذكر موشحة ابن سهل التي نسج على منوالها ابن الخطيب وغيره من المشاركة والمغاربة ، وهي التي التزم فيها العدد المذكور في كتاب ابن سناء الملك^(٢) .

هل دري ظبي الحمى أن قد حمى	قلب صب حله عن مكنس	قفـل
فهو في حر وخفق مثل ما	لعبت ريح الصبا بالقبس	

* * *

يا بدوراً أطلعت يوم النوى	غمرأ تلك في نهج الغور	بيت
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى	منكم الحسن ومن عيني النظر	
أجتني اللذات مكلوم الجوى	والتذاذي من حبيبي بالفكر	

(١) جزء رابع ١٩٨ .

(٢) نفح الطيب جزء رابع ٢٢٣ .

قفل | كلما أشكوه وجدا بسما
إذ يقيم القطر فيها مائما
كالرأيا بالعارض المنبجس
وهي من بهجتها في عرس

* * *

بيت | غالب لي غالب بالتؤده
ما رأينا مثل ثغر نضده
بأبي أفديه من جاف رقيق
أقحوانا عصرت منه رحيق
أخذت عيناها منه العريده
وفؤادى سكره ما إل يفيق

* * *

قفل | فاحم الجمة معسول اللمى
وجهه يتلو الضحى مبتسما
أكحل اللحظ شهى اللبس
وهو من إعراضه في عبس

بيت | أيها السائل عن ذلى لديه
أخذت شمس الضحى من وجنتيه
لى يحنى الذنب وهو المذنب
مشرقا للصب فيه مغربا
ذهبت أدمع أجفاني عليه
وله خد بلحظى مذهب

قفل | يطلع البدر عليه كلما
ليت شعري أى شيء حرما
لا حظته مقلتي في الخلس
ذلك الورد على المغترس

بيت | كلما أشكوا إليه حرقى
تركت الحاظه من رمقى
غادرتنى مقلتهاه كدفا
أثر النمل على صم الصفا
وأنا أشكره فيما بقى
لست ألقاه على ما أتلفا

قفل | فهو عندى عادل إن ظلمنا
ليس لى فى الحب حكم بعد ما
وعذولى نطقه كالخرس
حل من نفسى محل النفس

منه للنار بأحشائي اضطرام	يلتظي في كل حين ما يشاء	بيت
وهي في خديه برد وسلام	وهي ضر وحريق في الحشا	
أتقى منه على حكم الغرام	أسد الغاب وأهواه رشا	

. . .

قلت لما أن تبدى معلما	وهو من الحاظه في حرس	قفل
أيها الآخذ قلبي مغنا	اجعل الوصل مكان الخمس	

. . .

ففي هذه الموشحة نلاحظ أن كل قفل مكون من جزأين ، وكل بيت مكون من ثلاثة أجزاء ، كما نلاحظ اتفاق جميع الأقفال في الوزن وهو من بحر الرمل « وفي القافية . أما الأبيات فقد اتفقت في الوزن وهو بحر الرمل أيضاً ، ولكنها اختلفت في القوافي . واتفاق الأقفال في هذه الموشحة مع الأبيات في الوزن ليس إلا مجرد مصادفة ، فلا يشترط في الموشحات أن تتفق أقفالها مع أبياتها في الوزن ، بل الغالب أن يكون وزن الأقفال مغايراً لوزن الأبيات .

وقد يكون القفل مركباً من أكثر من جزأين ، وقد ذكر ابن سناء الملك أن عدد أجزاء القفل الواحد قد تصل إلى ثمانية ، وقد ضرب أمثلة في كتابه لقفل مركب من ثلاثة أجزاء ومن أربعة ومن خمسة ومن ستة ومن سبعة ومن ثمانية ، ويمكن الرجوع إلى هذه الأمثلة في الكتاب المذكور . وإتاما الذي يلاحظ على هذا التقسيم أن كثرة أجزاء القفل تشعرنا بالتكلف في النظم ، وفقدان التردد الموسيقي الذي ترتاح إليه الأذان . فانظر مثلاً إلى ذلك القفل المكون من ثمانية أجزاء :

على عيون العين نعي الدراري . . من شغف . . بالحب
واستعذب العذاب والتذ حالته . . من أسف . . وكرب

نرى القفل قد فقد شيئاً من موسيقاه وطالت الفقرات على السامع ، حتى كاد أن ينسى كيف بدى به وكيف انتهى . والسامع ينتظر في الشعر إسراعاً إلى تردد القوافي ، حتى يتحقق النغم للموسيقى الذي هو شرط أساسى فى الشعر العربى . ويظهر أن الوشاحين قد رغبوا أخيراً فى إظهار البراعة والمهارة فى تعدد الأجزاء ، وتكلفوا فى هذا نوعاً من الصناعة بعد بهم عن النغم الموسيقى . ولهذا نرجح أن تعدد الأجزاء فى القفل الواحد لم يعرف فى العصور الزاهية للموشحات ، وإنما جاءت حين دخلت الصناعة والتكلف فى نظمها . وما يقال عن تعدد أجزاء القفل يمكن أن يقال أيضاً عن تعدد أجزاء البيت الواحد ، فقد ذكر ابن سناء الملك أن البيت الواحد قد يكون مركباً من ثلاثة أجزاء وهو الشائع فى الموشحات ، وأكثر ما يكون البيت مركباً من خمسة أجزاء . والجزء من البيت قد يكون مفرداً وقد يكون مركباً من فقرتين أو ثلاث فقر . ومثال البيت المكون من فقرتين فى كل جزء من أجزائه الثلاثة هو :

أقم	عذرى ..	فقد آن أن أعكف	بيت
على	خمر ..	يطوف بها أو طف	
كما	تدرى ..	هضم الحشى مخطف	

قفل | إذا ما ماد فى مخضرة الأبراد رأيت الأس بأوراقه قد ماس
وليس من الضرورى أن توضع قواعد مضبوطة دقيقة لعدد الأجزاء وما يمكن أن تتركب منها ، لأن مرجع كل هذا الذوق العام ومراعاة التردد الموسيقى بصورة واضحة للسامع ، يحس معها أنه يسمع شعراً منظوماً فيه موسيقى وفيه نغم . والمهارة فى تعدد الأجزاء مرجعها ذوق الشاعر وميله الخاص ، مثلها فى هذا مثل محاولة بعض النازمين تشطير بيت أو بيتين من الأبيات القديمة المشهورة فى صورة موشح كما فعل ابن بلى فى قول كشاجم :

يقولون تب والكأس في كف أغيد وصوت المثاني والمثالث عالي
فقلت لهم إن كنت أضمرت توبة وأبصرت هذا كله لبدا لي
فجعل ابن بقي هذين البيتين في صورة موشح وقال :

قالوا ولم يقولوا صوابا

أفريت في المجون الشبايا

فقلت لو نويت متابا

والكأس في يمين غزال . . . والصوت في المثالث عالي . . . لبدا لي

وقول صفي الدين الحلي من موشح ضمنه بعض أبيات لأبي تواس :

وحق الهوى ما حلت يوماً عن الهوى ولكن نجمي في المحبة قد هوى

ومن كنت أرجو وصله قتلى نوى وأضنى فؤادي بالقطيعة والنوى

ليس في الهوى عجب إن أصابني الغضب

حامل الهوى تعب يستقره الطرب

وقد ظلت الموشحات في القرن التاسع الهجري وما بعده حتى الآن ، مما

يتناوله بعض الشعراء أحياناً في مجال اللهو والمجون ، أو على الأقل في مجال غير

جدي ، فلا ينظمونها في مدح الملوك أو رثاء العظماء . وجميع من نظموا في

الموشحات بعد القرن الثامن الهجري ، نعدّهم مقلدين للسابقين من الأندلسيين

إذ لا نرى لهم شيئاً في هذا الفن من الشعر ، وإنما يعتمد الناظم منهم إلى موشحة

قديمة يعجب بها ثم ينسج على منوالها .

٧ — الزجل

يرؤى ابن خلدون في مقدمته كيف انتقل النظم من الموشحات إلى الأزجال

فيقول^(١) « ولما اشاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته

وتنميق كلامه وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراباً ، واستجدوا فناً سموه بالزجل والتزم النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالفرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة . وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان ، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس ، لكن لم يظهر جلاها ، ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه ، وكان لعهد الملتهمين ، وهو إمام الزجالين على الإطلاق . ثم يقول في موضع آخر من نفس الفصل « وهذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هي فن العامة بالأندلس من الشعر ، وفيها نظمهم حتى إنهم لينظمون بها في سائر البحور الخمسة عشر ، لكن بلغتهم العامة ويسمونه الشعر الزجلى » .

فنحن نرى من هذا أن الزجل شعر نظم بلغة العامة ولهجة كلامهم ، لا يراعى فيه قواعد الإعراب ، ولا الصيغ الصحيحة للكلمات ، بل ينظمونه من الكلام الدارج وألفاظ الكلام العادى الذى يدور بينهم فى الحديث ، على نحو ما هو شائع حتى الآن فى العربية . وقد نظمت الأزجال من البحور القديمة ، ومن أوزان جديدة مشتقة من الأوزان القديمة ، وتشترك معها فى الروح الموسيقى العام الذى ينتظم كل كلام منظوم فى اللغة العربية . فلغة الأزجال منذ القرن السادس الهجرى هى لهجات الكلام التى اختلفت بين البيئات فى نواح كثيرة من الناحية الصوتية ، وصيغ المفردات ، وتخير الألفاظ . ولهذا يصعب الحكم على تلك الأزجال القديمة والتميز بين الحسن فيها والقبيح ، لبعدها عن زمان هذه اللهجات وبيئاتها . وفى هذا المعنى يقول ابن خلدون « واعلم أن الأذواق فى معرفة البلاغة كلها إنما تحصل لمن خالط تلك اللغة ، وكثر استعماله لها ، ومخاطبته بين أحيائها حتى يحصل ملكتها كما قلناه فى اللغة العربية ، فلا الأندلسى خير بالبلاغة التى فى شعر أهل المغرب ، ولا المغربى بالبلاغة التى فى شعر أهل

الأندلس والمشرق ، ولا المشرق بالبلاغة التي في شعر أهل الأندلس والمغرب ، لأن اللسان الحضري وتراكيبه مختلفة فيهم ، وكل واحد فيهم مدرك لبلاغة لغته ، وذائق محاسن الشعر من أهل جلده « وفي خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم آيات » .

فإذا كان ابن خلدون يرى صعوبة تفهم الأندلسي لأزجال المغربي ، رغم قرب البيئة والمعاصرة ، فكيف بنا نحن الآن ، وقد بعدت بيئتنا من بيئتهم ، وحالت بين لهجتنا ولهجتهم قرون من الزمان ؟ الحق أن دراسة النصوص التي رويت مكتوبة لا منطوقة من الأزجال القديمة أمر ليس باليسير ، بل هو شاق عسير يستلزم بحثاً مستقلاً ونظراً خاصاً ، قد نخرجنا عن هدفنا في هذا الكتاب . انظر مثلاً إلى قول « مدغيس » في زجل مشهور :

ورذاذ دق ينزل وشعاع الشمس يضرب
فترى الواحد يفيض وترى الآخر يذهب
والنبات يشرب ويسكر والغصون ترقص وتطرب
وتريد تجي إلينا ثم تستحي وتهرب

فقد روى ابن خلدون هذا الجزء من الزجل مكتوباً هكذا في رسم اللغة الفصيحة ، وهذا الرسم وسيلة ناقصة لتصوير لهجات الكلام في البيئات المختلفة فلا يدرى القارئ كيف ينطق بالأصوات ، ولا كيف تكون صيغ الكلمات ، بلجهلنا جهلاً تاماً بما كانت عليه لهجة الخطاب في البيئة الأندلسية . ففي مثل هذا الزجل علينا أولاً أن نستنبط وزنه ، ثم نكيف النطق بالأبيات حسب هذا الوزن ، نطيل بعض الأحرف ونقصر أخرى ، نعرب بعض الكلمات ونهمل إعراب الأخرى ، وأخيراً نغير من صيغ المفردات ونشكلها بحيث يلائم كل هذا ذلك الوزن الذي استنبطناه . وقد يشق مثل هذا العمل في بعض الأزجال حتى يبلغ في بعض الأحيان حد الاستحالة . ففي هذا الزجل نلاحظ بعد عدة محاولات أن وزنه

فما يظهر قد جاء من مجزوء الرمل . ونرى لصحة النطق به أنه لا بد من تنوين كلمة « رذاذ » وتحريك آخر الكلمة « دق » ، ثم إهمال الإعراب في باقي الكلمات . كذلك لا بد من تقصير ألف المد في كلمة « النبات » وواو المد في كلمة « الغصون » ، كذلك لا بد من سقوط « الدال » في « تريد » أو التاء في « تيجى » ، وهما صوتان من نوع واحد لا فرق بينهما إلا في أن الدال صوت مجهوز والتاء نظيرها المهموس ، لهذا لا يكاد السامع يشعر بشيء حين نسقط إحداها من النطق ، وأخيراً لا بد لصحة النطق بهذا الزجل من إطالة حركة حرف المضارعة في الفعل « تيجى » حتى يصير « تيجى » كما ننطق به نحن الآن في لهجة كلامنا . ومع كل هذا فسنظل نجهل كيف كان الأندلسيون ينطقون بالذال والضاد والقاف والتاء ، وهى أصوات قد اختلفت لهجات الكلام فى النطق بها ، فى العصر الحاضر ، كذلك سنظل نجهل كيف كانوا يشكلون حرف المضارعة فى « ينزل ويضرب الخ » ، وغير ذلك من صفات صوتية تفرق بين لهجات الكلام ، ولكن لا أثر لها فى وزن الشعر . لا بد إذن من دراسة لهجات الكلام فى كل بيئة من البيئات العربية ، ومعرفة خصائصها الصوتية وطريق النطق بصيغ المفردات وما أصابها من انحراف قبل النظر فى الأزجال القديمة ، حتى يكون حكمنا عليها صحيحاً ، ونطقنا لها موافقاً للنطق الذى شاع أيام نظمها . ومما قد يزيد الأمر صعوبة أن تلك الأزجال قد جاءت مكتوبة لا منطوقة فلم نقلقها عن طريق المشافهة ، وإنما وجدناها مرسومة برسم لم يوضع لها وهو رسم اللغة الفصيحة ، ولا زلنا حتى الآن نجد هذه المشقة حتى فى قراءة أزجالنا الحديثة ، حين تكتب برسم اللغة الفصيحة ، ولا نستعين على تذليل هذه المشقة إلا بالرجوع إلى طريقة نطقنا للكلمات . فالرسم المعهود فى اللغة العربية قاصر فى تصوير لهجات الكلام .

أما إذا شئنا دراسة أوزان الأزجال الحديثة فى بيئتنا المصرية ، فقد نجد الأمر أيسر وأهون ، وليس علينا إلا الرجوع إلى تلك النصوص التى بين أيدينا والتى

أجدناها نطقاً وألفنا وزنها . وقد رجعنا إلى عدة دواوين من دواوين الأزجال في عصرنا الحديث ، ودرسنا أوزانها ، فلم نجد الأمر على الصورة التي يصورها لنا بعض المؤلفين ، حين يزعمون لنا أن أوزان الأزجال قد تعددت ، وأصبحت بحيث تعييننا عن حصرها ، إذ قالوا لنا إن صاحب ألف وزن ليس بزجال !! ويظهر أن هؤلاء المؤلفين لم يحاولوا تقطيع تلك الأزجال لمعرفة ما تخضع له من أوزان بعضها قديم والأخرى مستحدثة ، ولكنها جميعاً يسودها ذلك الروح العام الذي نلاحظه في كل كلام منظوم باللغة العربية ولهجاتها .

١ — فن بين الأوزان التي شاعت في أزجالنا ما يمكن أن يسمى بالرمل التام ، أي ذلك الوزن الأصلي للرمل وهو على حد قول العروضيين :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن

فقد شاع هذا الوزن في أزجالنا الحديثة . ويمكن أن يقال فيه إن وزن الرمل في الشعر قد لحقته في الزجل زيادة في آخر الشطر ، أحياناً تكون هذه الزيادة عبارة عن حرف ساكن أي أن الوزن يصير :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلان

أو تكون الزيادة عبارة عن مقطع ، فيصير الوزن :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلاتن

ومثل هذه الزيادة بنوعها مما ينسجم مع لهجة الكلام التي تسكن آخر الكلمات وتحلل من إعرابها ، فانظر إلى قول القائل :

آه يا خيبي ياللى وقعتنى فيكى يوم عرفتك قلت ما حدش شريكى

جيتى قلتى لى العواف قلت يعافيكى واما زادت للأسف معرفتى بيكى

فتى جيتى جوه نايبه زقتينى

هكذا كتب مطلع الزجل في ديوان صاحبه . وربما شق على غير العارف بلهجة الكلام المصرية قراءة هذا الزجل قراءة صحيحة . فإذا حاولنا كتابة الزجل

كما ينطق به أى أن نكتبه كتابة صوتية بقدر الإمكان رأيناه على الصورة الآتية :

أَمْ يَخَيِّنُهُ	يُمِّمْ عَرَفْتُكَ	قَلْتُ مَا حَذُّ	دَشُّ شَرِيكِي
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

وجاء في نفس الزجل :

السياسة تخرب الدنيا العمار ما تلاقشي منها غير بس الدمار
يعني دى شبهتها بلعب القمار شوف ولا حظ حالة الساسة الكبار
لجل ما تصدق بدون ما احلف يميني

فإذا حاولنا كتابة البيت كتابة صوتية رأيناه هكذا :

إِسْـسِيَّاسَةٌ	تَخْرِبُ دُنْيَا	يَلْعَارُ
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

وقد يكون الزجل مكوناً من « الرمل التام » الذى تحدثنا عنه ومن مجزؤه ،
ثم تفعيلة واحدة من تفاعيل هذا الوزن ، مثل قول القائل :

حق شقة عيش يا عشاق الجريده أصل محسوبكم مفلس ع الحديد
يعنى أفضل ع الخالادى ؟ مين يحل المشكلادى ؟

في الحقيقة الأزمة دى يظهر عتيله

والجيوب نفدت على السكة الجديده

ع الإمام

فالبيت الأول من هذا الزجل من « الرمل التام » ، والبيت الثانى من مجزؤه

الرمل ، وحين نصور البيت الثانى كما ينطق به نراه يكتب هكذا :

يَعْنَى فَضْلُ	عَلَّحَلَادَى	مِنْ يَحْلِلُ	مَشْكَلَادَى
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

وفي بعض الأحيان نرى أن مجزوء الرمل في الأزجال تصير فيه فاعلاتن الثانية « فاعلان » مثل :

كان زمان تقدر تحمرق كنت باتكلم معاك
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

٢ — الوزن الثاني للأزجال هو وزن البحر البسيط ، ويكاد يكون مقصورا على ما نسميه بالمواويل . ويجيء في الأزجال على نوعين : نوع اعترف به أهل العروض في أواخر الأبيات ، وهو ما ينتهي شطره بوزن « فاعل » بدلا من « فاعلن » ، أما الثاني فينتهي الشطر فيه بوزن « مفعول » بدلا من « فاعل » .

ومثال النوع الأول قول القائل :

الجاز دامش كان رخص ليه صبحوه غالى

لازم يكون له ثمن يتباع به طوالى

فلو كتب هذا القول كما ينطق لرأيناه هكذا :

إجْجَزَ دَمِشْ	كَتَرِخِصْ	لَهْ صَبَّحْجَهْ	غالى
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعل

ومثال النوع الثاني قول القائل :

شباننا ليه ملطوعين عند القهاوى كثير

فحين يكتب هذا القول كما ينطق يصير هكذا :

شَبَّيْنَنَلَهْ	مَلْطُوعِنْ	عند لقها	وكتير
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	مفعول

ومن خير الأزجال التي جاءت على هذا الوزن قول بيرم التونسي :

يا ناظر الوقف من رب العباد ما تخاف

ولا المحاكم بتملك منك الإينصاف

وإن كنت أجازف وأقول إن البعيد خطاف
أطلع أنا المعتدى وانت من الأشراف

* * *

الوقف لك مملكة والعدل عنك غاب لا برلمان يخضعك فيها ولا نواب
عشر سنين وانت تبلى لم حسبت حساب والمستحقين وراك ما يلتقوا عيش حاف

* * *

وقد يكون وزن الشطر من الزجل عبارة عن نصف شطر من البحر البسيط
أى « مستفعلن فاعلن » فقط ، غير أن التفعيلة الأخيرة يلحقها دائماً زيادة ، أى
أن « فاعلن » تصير إما « فاعلان » أو « فاعلاتن » . ونجد مثل هذا الوزن
كثير الشيوع فى أزجالنا الحديثة ، مثل قول القائل :

مش عيب يا بنت البلد لما تسيبى الفراخ

فحين يكتب هذا القول كما ينطق يصير هكذا :

مش عيب يَبْدُ	تَلْدُ	لما تسيبى	بَلْفَرَاخْ
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن

ومثل قول الآخر :

ما بين صليل السيوف وبين دوى المدافع

يكتب كما ينطق هكذا :

مَبْنُ صَلِي	لِسيوف	وَبْن دوى	يَلْمَدافع
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن

(٣) ومن الأوزان الكثيرة الشيوع فى الأزجال الحديثة ما يمكن أن يسمى
بالمتدارك التام ، غير أن تفعيلة المتدارك « فاعلن » تأتى غالباً فى الزجل على إحدى

صورتين « فعلن » أو « فعلن » ، وكلا هاتين الصورتين كثير الشيوع في الشعر أيضاً ، فانظر إلى قول القائل :

مش لازم ندخل في شئونهم ما دمننا ما نفهمش قانونهم
يا اخواننا عيب لنا نخونهم أهى عمله ان فازوا نشجعهم
وان خسروا عيبه في دقونهم
فاذا كتب الشطر الأول كما ينطق به يصير هكذا :

مش لا	زَمْ نَدْ	خَلْ فَشْ	أَنْهَمْ
فَعْلَن	فَعْلَن	فَعْلَن	فَعْلَن

وقول القائل :

يا خلاوة الورد على غصونه وحببي يقطف ويشمه
تكتب هكذا :

يَحَلَوْ	تَلَوْرْ	دِعَلْغْ	صَوْنَهْ
فَعْلَن	فَعْلَن	فَعْلَن	فَعْلَن

على أن تفعيلة المتدارك قد تأتي في النادر من الأحيان « فاعل » بدلا من « فاعلن » ، وهو ما لم يقل به أهل العروض مثل قول القائل :

ميت خاطب جوها وخطبـوها باشوات وذوات جـم طلبوها

حين يكتب هذا البيت كما ينطق نراه هكذا :

مَتْ خَا	طَبْ جُلْ	هَوْ خَطْ	بُوها	بَشَوَتْ	وَذَوَتْ	جَمْ كَدْ	بُوها
فَعْلَن	فَعْلَن	فَاعِلْ	فَعْلَن	فَعْلَن	فَعْلَن	فَاعِلْ	فَعْلَن

وقد يحىء المتدارك مجزوءاً مثل قول القائل :

أنا ساكت مش راضى يا دلعلع أتكلم

على الحاضر والماضى ومصممين ومبلم

فحين يكتب البيت الأول كما ينطق نراه هكذا :

أنا	كت مش	راضى	يدلّع	لّع أت	كلم
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

وكثيراً ما يحى مجزوء المتدارك وفى آخره زيادة مثل :

دلونى كان على واحد معروفه لوجه الله

دلونى يا هوه على ميت خد شىء فى التربة معاه

فحين يكتب البيت الأول كما ينطق يصبح هكذا :

دللو	نكمن	علواحد	معرو	فلوج	ه — لاه
فعلن	فعلن	فعلاتن	فعلن	فعلن	فعلان

فالشطر الأول زيد فيه مقطع ساكن ، والشطر الثانى زيد فيه حرف فقط .

وكثيراً ما يحى نصف المتدارك كشطر ثان فى بيت شطره الأول من وزن آخر

غير معزوف عند أهل العروض هو :

مستفعلن فعلن فعلن

مثل قول القائل :

مال البلد حاله مشقلب جوؤه ملهلب

فحين يكتب هذا البيت كما ينطق يصير هكذا :

مال البلد	حالم	شقلب	جوؤم	لهلب
مستفعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

وكثيراً ما يحى هذا الوزن وقد زاد فيه حرف مثل قول القائل :

فات زى غيره من الأيام لا قصر ولا اطال

فحين يكتب نراه هكذا :

فَتَزِيْ	يَغِيْ	رُمْنِلْ	أَيَامْ	أَقْصُرْ	وَلَطَالْ
مُسْتَفْعِلُنْ	فَعْلُنْ	فَعْلَانْ	فَعْلُنْ	فَعْلَانْ	

ومثل هذا قول القائل فى مناسبة سياسية :

ما قلت لك إن الشطار باعتين إنــــــــــــــذار

يهددوننا بضرب النار

فاكرينا نخاف

وقد يحى الزجل من وزن نصف المتدارك وحده ، وحينئذ قد نراه وقد

زاد مقطعا ساكنا مثل قول القائل :

الشمع مولع ليلة رمضان

فحين يكتب كما ينطق نراه هكذا :

إِشْشَمْ	عَمِيْوَلَعْ	ليلتْ	رمضانْ
فَعْلُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَعْلُنْ	فَعْلَانْ

أما ذلك الوزن الغريب الذى لم يشر إليه أهل العروض ، فهو من أهم

خصائص أوزان الأزجال الحديثة ، لكثرة شيوعه فيها ، سواء جاء مع نصف

المتدارك كما ذكرنا آنفا ، أو جاء وحده مثل قول القائل :

والمهر قلت دا أمر بسيط إن شالله تدفع نص ريال

فحين يكتب كما ينطق يصبح هكذا :

وَلْمَهْرُ قُلْ	تِدَامْ	رَبَسِيْطْ	إِنْشَلَلْتِدْ	فَعْ نَصْ	صِرِيَالْ
مُسْتَفْعِلُنْ	فَعْلُنْ	فَعْلَانْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعْلُنْ	فَعْلَانْ

ويلاحظ هنا أن الوزن قد أضيف إليه حرف ساكن .

٤ — ونما يشيع فى أوزان الأزجال الحديثة وزن يمكن أن يسمى بمجزوء

الرجز مثل قول القائل :

والأرض لو جالها المطر بالطبع تبقى مرحلة
حين يكتب هذا البيت كما ينطق يصبح هكذا :

ولأرض ضلّو	بجده لمطر	بططنع تب	قمر حلقه
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

وقد يزيد هذا الوزن حرفا سا كفا مثل قول القائل :

والواد دهو	لو يتوجد	الى يلاقيه	ياخذ ريال
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

ومثل هذا قول القائل :

مسكين يا قلبي بلوتك جت لك من الغيد الملاح
وقد يكون وزن الزجل عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل بحر الرجز ،
ويغلب أن تكون فيها زيادة مثل قول القائل :

مالك ومالي	تعيب عليه
اشفق بحالي	يا نور عنيّه

حين يكتب كما ينطق نراه هكذا :

مالك ومالي	تعيب عليه
مستفعلن	مستفعلن
اشفق بحالي	ينر عنيّه
مستفعلن	مستفعلن

فترى الزيادة هنا عبارة عن مقطع سا كن . أما زيادة حرف سا كن فمثالها

قول القائل :

زاروا البلاد	من عهد عاد
مستفعلن	مستفعلن

وقد يحى الزجل بعض أشطره من مجزوء الرجز ، والبعض الآخر كل شطر فيه عبارة عن تفعيلة واحدة من تقاعيل هذا البحر مثل قول القائل :

أشكى لمن نار الهوى قلبى انكوى

فحين يكتب هذا كما ينطق نراه هكذا :

أشكى لمن		نار الهوى	قلبى انكوى
مستفعلن		مستفعلن	مستفعلن

• -- ومن الأوزان التى جاءت فى الأزجال الحديثة ولكنها قليلة الشيوع نسبياً ما يمكن أن يسمى بالسريع مثل قول القائل :

عمرى ما شفتش حد خاب زينا الجمل شاع فينا وزاد الفساد

قربنا ننسى من الضلال ربنا خايف لينغضب ربنا ع البلاد

فحين يكتب البيت الأول كما ينطق يصير هكذا :

عمرى مَشْفُ		تَشْ حدْ خبْ		زينا . . .		الجملِ شِعْ		فينا وزا		دلفساد
مستفعلن		مستفعلن		فاعِلن . . .		مستفعلن		مستفعلن		فاعِلانْ

ويلاحظ هنا أن الشطر الثانى قد زاد فيه حرف ساكن وهو مقبول فى أوزان الأشعار .

٦ — وهناك وزن آخر يمكن أن يسمى بالمتقارب مثل قول القائل :

ما تنفع وتسكت ضرورى الخناقة ولازم تأبلس عوايدك زمان

شغلت الدوائر شغلت الصحافة شغلت الخلايق ولسه كان

فحين يكتب البيت الأول كما ينطق نراه هكذا :

متنفعْ		وتسكتْ		ضرورْ لْ		خناقه . . .		ولازمْ		تأبلسْ		عَوَيْدْكَ		زمانْ
فعولنْ		فعولنْ		فعولنْ		فعولنْ . . .		فعولنْ		فعولنْ		فعولنْ		فعولنْ

٧ — ومن الأوزان النادرة في الزجل « الهزج » مثل قول القائل :

أحبك لو تزيد ثقلك وأتقل لمسا تهواني

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

٨ — كذلك جاءت بعض الأزجال من وزن المجتث مثل قول القائل :

الوجه فضلت تشاغله . . وهو ثقلان عليها

مستفعلن فاعلاتن . . مستفعلن فاعلاتن

هذه هي الأوزان التي عثرت عليها في ثلثا عدة دواوين من الأزجال الحديثة ، وهي تريتنا بوضوح أن الذين قالوا إن صاحب ألف وزن ليس بزجال ، قد بالغوا في هذا مبالغة تؤيس من يريد البحث في أوزان الأزجال ، ولكن الأمر أيسر وأهون مما تصوروا ، فأوزان الأزجال لا تزيد على الأوزان المعهودة في الشعر العربي إن لم تقل عنها . حقا إن الأزجال مثلها مثل الموشحات قد اشتملت على أوزان لم يشر إليها أهل العروض ، ولم ترد في الشعر العربي ، كذلك تضمنت في بعض الأحيان مزجا من أكثر من وزن واحد ، ولكننا حتى في هذا نلاحظ دائما انسجاما بين الأوزان للمزوجة في الزجل الواحد .

أما من ناحية القافية فقد شابهت الأزجال الموشحات في التنويع والتغيير ، غير خاضعة في كل هذا إلى قواعد خاصة لا يحيد الناظم عنها ، بل مرجع كل ذلك إلى تفنن الناظم ورغبته في إظهار المهارة والبراعة في النظم ، فليس لدينا تقاليد تواضع عليها الناظمون للأزجال ، ولا يعدو الأمر أن يكون مجرد تقليد الناظمين بعضهم لبعض مع مراعاة النغم الموسيقي في كل حالة . والذي يميز الأزجال من الموشحات هو اللغة وحدها ، غير أننا نلاحظ أن الزجل حين ينظم على وزن من أوزان الشعر يكثر أن يراعى الناظم في نظمه زيادة مقطع أو جزء من مقطع على كل شطر ، ومثل هذه الزيادة تلائم ما تميل إليه لهجة الكلام من تسكين أو آخر الكلمات والتخلص من إعرابها .

الفصل الثامن

القافية

ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية . فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن ، وقد حاول أهل العروض تحديد القافية ، واتخذوا لذلك تعريفاً لا يخلو من الصنعة والتكلف . ومن الواجب ألا تحدد القافية في أطول صورها ، وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور . وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه . فمن السهل أن تقول إن القافية لا يصح أن تقل عن عدد كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات ، وليس من السهل أن نزعم أن عدد أصواتها لا يزيد عن قدر معين ، لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ودون تكلف أو تعسف لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية . وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل . وقد عدّ القدماء كثرة الأصوات المكررة براعة في القول ، ولولا ما أدخل هذه الكثرة في العصور المتأخرة من تكلف أخرجها عن حسن القول . يجب إذن ألا نجعل كثرة الأصوات المكررة هدفنا الوحيد في نظم الشعر ، مضحين من أجله بالأخيلة والمعاني كما فعل بعض هؤلاء المتأخرين .

استمع إلى قول أبي العلاء :

يخلدن الإماء نضاد صوغ فهل تلك الشخوص مغلطات ؟

تقلدت المآتم باختيار أوانس بالفريد مقلدات
إذا عوتبن في جنف وظلم أبت إلا السكوت مبلدات
يفادرن الجليد قرين ضعف صوابر للندى متجلدات
لقد غابت أحاديث البرايا شكول في الزمان مولدات

* * *

فأبو العلاء قد أكثر في هذه الأبيات من عدد الأصوات المكررة في أواخرها، وزاد بها في موسيقاها، وإن أخلّ التزامه لها بالمعنى في بعض الأحيان .
الروى : وأقل ما يمكن أن يراعى تكرره ، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذى تبني عليه الأبيات ، ويسميه أهل العروض بالروى . فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات . وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية . وقد بنى شوقي البيتين التاليين من قصيدته في انتحار الطلبة على أصغر صورة من صور القافية :

راحلا في مثل أعمار المني ذاهبا في مثل آجال الزهر
هاربا من ساحة العيش وما شارف الغمرة منها والغدر

* * *

وهذا الروى هو صوت تنسب له القصائد أحيانا ، فيقال سينية البحتري وهمزية شوقي ، إلى غير ذلك مما تعارف عليه الأدباء واصطلحوا عليه . وذلك لأنه أقل قدر يجب التزامه في أواخر الأبيات ، ولا يكون الشعر مقفى إلا به .
ويقال لذلك إن روى البيتين السابقين هو حرف الراء وإن القصيدة رائية .
وتحس حين تستعرض الشعر العربى قديمه وحديثه نلاحظ أن معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويًا ، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها . فوقع الراء

رويًا كثير شائع في الشعر العربي ، في حين أن وقوع الطاء قليل أو نادر . ويمكن أن تقسم حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي :

(أ) حروف تجي رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي : الراء . اللام . الميم . النون . الباء . الهال .

(ب) حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : التاء . السين . القاف . الكاف . الهمة . العين . الحاء . الفاء . الياء . الجيم .

(ح) حروف قليلة الشيوع : الضاء . الطاء . الهاء .

(د) حروف نادرة في مجيئها رويًا : الذال . الثاء . الغين . الخاء . الشين . الصاد . الزاي . الظاء . الواو .

ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة . فالذال مثلًا تجي في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير ، بل ربما قل عن « العين » و « الفاء » ، ومع هذا فمجيئ الذال رويًا يزيد كثيرًا عن مجيئ كل من العين والفاء . وليست تتطلب « الزاي » جهداً عضلياً يبرر ندرة ورودها رويًا . والله در أبي العلاء إذ يقول في مقدمة لزومياته « فأما المتقدمون فقلما ينظمون بالروى حروف المعجم ، لأن ما روى من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً عن الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم ، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روى بني علي الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن ، وهذا شيء ليس يخفى . والمحدثون أكثر تحققاً بالنظام ، لأن فيهم قومًا مستبحرين يكون ديوان أحدهم في العدة كدواوين كثيرة من أشعار العرب . وهذا أبو عبادة وله شعر جم ولا أعلم فيما روى له شيئاً على الخاء ولا الغين ولا الثاء إلا أن يكون شاذاً لم يثبت في أكثر النسخ » .

ومن الحروف المتقدمة ما تشترط فيها شروط حين تقع رويًا مثل :

التاء . الكاف . الهاء . الميم .

التاء :

يرى أهل العروض أنه يحسن فيها ألا تكون تاء تأنيث ، وذلك بأن تكون أصلاً من أصول الكلمة أو جزءاً من بنيتها لا تفترق عنها ، كما نرى في قول البارودي :

سمع الخلىّ تأوى فتلفتا	وأصابه عجب فقال من الفقى
فأجبتة إني امرؤ لعب الأسي	بفؤاده يوم النوى فتشتتا
انظر إلىّ تجدد خيالا باليا	تحت الثياب يكاد ألا ينعتا
قد كان لى قلب أصاب سواده	سهم لطرف فاطر فتفتتا
تبع الهوى قلبى فهم وليته	قبل التوغل فى البلاء تثبتا

* * *

على أن الشعراء قد استساغوا وقوع تاء التأنيث رويًا حين تسبق بألف مدّ ، وقد كثر هذا فى أشعارهم القديم منها والحديث ، وذلك كقوله « الجارم » فى العيد المثنوى لوزارة المعارف :

أخرج الروض أطيب الثمرات	هاتِ ماشئت من قريضك هاتِ
زهرات تتيه بالغصن زهواً	وغصون تتيه بالزهرات
صيرت صفحة الرياض سماء	وتجنت فيها على النيرات
لم تفارق كامها وشذاها	ينشر الطيب فى جميع الجهات

* * *

ويلاحظ أن القصائد التى من هذا النوع قد تشتمل مع تاء التأنيث على نوع آخر من التاء ، كما فى البيت الأول من قصيدة الجارم .

أما تاء التأنيث التي لا تسبق بألف مد فقد عدّها الشعراء رويًا ضعيفًا بنفسه ،
ولا بد من تقويته بإشراك حرف آخر مع « التاء » ، حتى لا يكون ما يتكرر
في أواخر الأبيات مقصوراً عليها . وقد كان القدماء يلتزمون مع التاء حرفاً آخر
في غالب الأحيان يتكرر معها في كل أبيات القصيدة . ففي قول كثير عزة :

خليلى هذا ربع عزة فاعقلا قلو صيكا ثم ابكيا حيث حلتِ
قد التزم الشاعر « اللام » المشددة قبل « التاء » إلى آخر القصيدة ، وقد
فعل الأعشى مثل ذلك فقال :

فدى لبنى ذهل بن شيبان ناقتى وراكبها يوم اللقاء وقلّت
هم ضربوا بالحنو حنو قراقر مقدمة الهامرز حتى تولّت

* * *

ولكن الشنفرى الأزدي لم يلتزم مثل هذا في قصيدته التي مطلعها :

أرى أم عمرو أزمعت فاستقلت وما ودعت جيرانها إذ تولّت

* * *

فقد جاء في هذه القصيدة التي عدتها ٣٦ بيتاً ما يقرب من نصف أبياتها
لم تلتزم فيها اللام قبل التاء . وكذلك لم يفعل بعض الشعراء الإسلاميين مثل
مهيّار الديلمى في قوله :

ما أنكرت إلا البياض فصدّت وهى التى جنت المشيب هى التى
غراء يشعف قلبها فى نمرها وجبينها ما ساءنى فى لمتى

* * *

وقوله :

أهفو لعلوىّ الرياح إذا جرت وأظن « رامة » كل دار أقفرت

ويشوقني روض الحمى متنفسا يصف الترائب والبروق إذا جرت
متعللات بعد طارقة الفوى أو أبرأت داء الجوى أو عللت

* * *

والعبرة هنا بنطق التاء ، إذ لا تعد تاء التأنيث تاء في موسيقى الشعر إلا إذا
نطق بها كما تنطق التاء ، أما تلك التي ينطق بها « هاء » في حالة الوقف فينظر
إليها في روى « الهاء » .

الكاف :

قد تكون الكاف « كافا » للخطاب ، أى ذلك الضمير المتصل . فإذا اتخذت
رويا في قصيدة من القصائد حسن فيها أحد أمرين :

(١) أن يسبقها حرف مدّ مثل قول الجارم :

مالي فتنت بلحظك الفتاك	وسلوت كل مليحة إلاك
يسراك قد ملكت زمام صبابتي	ومضلتى وهداى فى يميناك
فإذا وصلت فكل شىء باسم	وإذا هجرت فكل شىء باك
هذا دى فى وجنتيك عرفته	لا تستطيع جحوده عيناك
لو لم أخف حر الجوى ولهيبه	لجعلت بين جوانحي مثواك

* * *

وكقول شوقى فى نكبة بيروت :

بيروت ياراح النزىل وأنسه	يمضى الزمان على لا أسلوبك
الحسن لفظ فى المدائن كلها	ووجدته لفظا ومعنى فيك
نادمت يوما فى ظلالك فتية	وسموا الملائك فى جلال ملوك
ينسون « حسنا عصابة جلق »	حتى يكاد يجلق يقدك
تا لله ما أحدثت شراً أو أذى	حتى تراعى أو يراع بنوك

* * *

(ب) أن يلتزم الحرف الذى قبلها كقول العقاد تحت عنوان « تبكين » ؟
 تبكين ! والهف الفؤاد يذيه ذاك الحنين يذوب فى خديك
 أيراك باكية وأنت ضياؤه ونعيم عيشى كله بيديك
 وعزيزة تلك الدموع فليتها يقنوا قطيرتها نظيم سليمك
 لملاّت ثم يدي بأكرم جوهر من عطف قلبك فاض من عينيك

* * *

وفى كلتا الحالين تم الموسيقى وتحسن . ونلاحظ أن « الكاف » فى هذا النوع من القصائد لا تكون دائماً للخطاب ، بل يشترك معها الكاف التى هى أصل من أصول الكلمة ، والتى هى جزء من بنيتها ولا تفترق عنها ، مثل كلمة « باكي » فى شعر الجارم وكلمة « ملوك » فى شعر شوقي .

على أن من الشعراء المحدثين من لم يراعوا شروط كاف الخطاب حين تكون روياء . ولا شك أن موسيقى القافية حينئذ تكون ناقصة ، وذلك كقول حافظ يتغزل فى مليح ويعرض باحتلال الانجليزية :

ظبي الجنى بالله ما ضرّكا إذا رأينا فى الكرى طيفكا
 وما الذى تخشاه لو أنهم قالوا فلان قد غدا عبدكا
 قد حرموا الرق ولكنهم ما حرموا رقى الهوى عندكا
 وأصبحت مصر مراحا لهم وأنت فى الأحشا مراح لك
 ما كان سهلا أن يروا نيلها لو أن فى أسيافا لحظكا

* * *

هذا ويندر أن تجئ « الكاف » التى ليست للخطاب روياء فى كل أبيات القصيدة ، وذلك لقلة شيوعها فى أواخر كلمات اللغة . والذى يحدث عادة أن تشمل القصيدة التى رويها « كاف » لغير الخطاب ، على كاف الخطاب فى بعض أبياتها .
الميم :

يحسن فى الميم حين تقع روياء ألا تكون جزءا من ضمير ، كما فى الضمير الذى

للمثنى والجمع . على أن مجيء مثل هذه الميم وحدها في روى الشعر لا يكاد يتصور ، وإنما يكون ذلك في البيت أو البيتين . أما أن تكون كل أبيات القصيدة مختتمة بمثل هذه « الميم » فلا يكاد يقع في شعر الشعراء ، وإنما الذي يحدث عادة أن تقحم مثل هذه الميم في ثنايا قصيدة رويها « الميم » الأخرى التي هي جزء من بنية الكلمة ، كما في قول حافظ تحت عنوان « ذكرى شكسبير » :

يحييك من أرض الكنانة شاعر	شغوف بقول العبقريين مغرم
ويطريه في يوم ذكراك أن مشت	إليك ملوك القول عرب وأعجم
نظرت بعين الغيب في كل أمة	وفي كل عصر ثم أنشأت تحكم
فلم تخطيء المرمى ولا غرو أن دنت	لك الغاية القصوى فإنك ملهم
أفق ساعة وانظر إلى الخلق نظرة	تجدهم - وإن راق الطلاء - همهم

* * *

فإذا تصادف أن جاء الروى تلك الميم التي هي جزء من الضمير وحدها ، حسن أن يلتزم معها الحرف الذي قبلها .

الهاء :

لا تكون الهاء رويًا إلا إذا توافر فيها أحد شرطين :

(١) أن تكون أصلاً من أصول الكلمة وجزءاً من بنيتها ، وإن كان مجيء هذا النوع من القصائد قليل الشيوع في الشعر العربي ، وذلك لأن ورود الهاء في أواخر كلمات اللغة العربية قليل غير شائع ؛ مثل قول الجارم :

أبصرت أعمى في الضباب بلندن	يمشى فلا يشكو ولا يتأوه
فأنام يسأله الهداية مبصر	حيران يخط في الظلام ويعمه
فأقتاده الأعمى فسار وراءه	أنى توجه خطوه يتوجه
وهنا بدا القدر المعربد ضاحكاً	ومضى الضباب ولا يزال يقهقه

(ب) أن يسبقها حرف مد ، مثل قول حافظ تحت عنوان « وداع الشباب »
 كم مر بي فيك عيش لست أذكره ومر بي فيك عيش لست أنساه
 ودعت فيك بقايا ما علقت به من الشباب وما ودعت ذكراه
 أهفو إليه على ما أقرح كبدى من التباريح أولاه وأخراه

* * *

وكقول العقاد :

في حبة القلب نار قد تجلها سافى الرماد فن ذا سوف يذكيها
 مرت بها صور شتى فما حفلت شيئاً بهن ولا افترت حواشيها
 هبني سلوت أحبائي فهل عشيت عيني فليست ترى شيئاً مآقيها

* * *

وقد عبر عن هذا الشرط أهل العروض فقالوا « إذا سكن ما قبل الهاء » !
 وكان من الواجب أن ينصّوا بوضوح على أن « الهاء » لا تحسن في الروى إلا
 إذا سبقها حرف مد . قارن مثلاً بين :

لا يرعاه = لا ينساه

لترى انسجام العبارتين في الموسيقى ، ثم قارن بين :

« لم يعلمه » أو « لم يعرضه »

فرغم أنه قد سكن ما قبل الهاء في هاتين العبارتين لا نكاد نحس فيهما
 بموسيقى القافية ، فليس يكفي سكون ما قبل الهاء لجعلها رويًا .
 أما تلك « الهاء » التي ليست أصلاً من أصول الكلمة ، وليست مسبوقة
 بحرف مد ، فلا يصح اعتبارها وحدها رويًا ، وإنما الواجب أن يشاركها الحرف الذي
 قبلها ، ويرى أهل العروض أن هذا الحرف هو الروى وإليه تنسب القصيدة ،

وأن « الهاء » هنا « وصل » أى تكملة للقافية فى مثل هذا النوع من القصائد ،
كقول العقاد تحت عنوان « المزمارة » !

أيها المستعيد صوتاً شجياً حبيب هذا القواد رجع حنينه
نفثات المزمارة تذكى أواراً رابى طول برده وسكونه
وكأن المزمارة يذكر عهداً كان همس الصبي نحيى غصونه
علموه — وما به من غرام — أنه الوجه صفوه وحزينه

وكقول شوقى فى زلزال طوكيو :

قف « بطوكيو » وطف على يوكاهامه وسبل القريتين كيف القيامة
دنت الساعة التى أنذر الناس وحلت أشراتها والعلامه
قف تأمل مصارع القوم وانظر هل ترى من ديار عاد دعامة
خسفت بالمساكن الأرض خسفاً وطوى أهلها بساط الإقامة

وكقوله فى ذكرى كارنارفون :

فى الموت ما أعيا وفى أسبابه كل اسرى رهن بطى كتابه
أسد لعمرى من يموت بظفره عند اللقاء كمن يموت بنباه

فليست الهاء فى كل هذا رويًا ، وإنما الروى ما قبلها ، وقد التزم فى جميع
الآبيات ، قصيدة العقاد « نونية » وقد التزمت للنون فى كل أبياتها ، وقصيدة
شوقى فى زلزال « طوكيو » « ميمية » وقد التزمت الميم فى كل أبياتها ، وقصيدته
فى ذكرى « كارنارفون » « بائية » والتزمت الباء فى كل أبياتها .
أما السر فى اشتراط أمور يجب أن تتوفر فى كل من « القاء » و « الكاف »

و « الميم » و « الهاء » حين تقع رويًا ، فهو أنها جميعًا قد تقع لواحق للكلمات ولا تكون منها أصلاً من أصول الكلمة . وأساس الروي والشعور بموسيقاه مبنى على كونه جزءاً من بنية الكلمة . فاللواحق وإن اتصلت بالكلمات نشعر بانفصالها عنها واستقلالها . لذلك أحس الشعراء بوجوب تقوية هذه الصلة ، وذلك بأن نشرك معها أصلاً من أصول الكلمة أو نسبها بحرف مدّ . وحرف المدّ كما سنعرف يعدّ بمثابة الاشتراك في هذا الأصل ، إن لم يكن أقوى منه وأوضح في السمع . فالتزام « الباء » في قصيدة شوقي السابقة قد قوى من « الهاء » ؛ وجعل من الاثنين متعاونين ، ذلك الانسجام الموسيقي الذي تتطلبه القافية . كذلك التزام « ألف المدّ » قبل « الهاء » في قصيدة العقاد ، يترك في آذاننا نفس الأثر إن لم يكن أقوى منه ، كما سنعرف فيما بعد .

هل تكون حروف المد رويًا ؟

يقول أهل العروض إن حروف المدّ التي هي أصل من أصول الكلمات ، وجزء من بنيتها يصح أن تجيء رويًا في الشعر العربي . وعلى هذا إذا اختتمت الأبيات بأمثال الكلمات :

يدعو . يسمو . يعلو . يدنو

اعتبرنا الواو هي الروي وسميت القصيدة « واوية » ، وإذا اختتمت بأمثال الكلمات :

يرى . يجرى . يهدى . يبكي

اعتبرت الياء هي الروي ونسبت إليها القصيدة ، وإذا اختتمت بمثل الكلمات

دنا . سعى . عفا . رمى

اعتبرت الألف رويًا ونسبت لها القصيدة .

وفي الحق أنه ليس هناك ما يمنع من وقوع حروف المدّ رويًا ، لأنها تقوم

مقام الحروف الأخرى وتؤدي الغرض الموسيقى منها ، بل ربما كانت أقوى وأوضح في السمع . ولكن الذي قد يضعف من اعتبارها زوياء ، ويقلل من موسيقاها في أسماعنا ، طبيعة القافية العربية ، ومحيطها متحركة الروى في غالب الأحيان . فإذا كنا قد تعودت أن نسمع بعد الروى حركة ، وحركة الروى قد تكون ضمة ، وقد تكون كسرة ، وقد تكون فتحة ، وقد اعتبرت هذه الحركة في الوزن الشعري بمثابة حرف مد . فإذا كان البيت مثل :

هكذا الدهر حالة ثم ضد ما لحال مع الزمان دوام
اعتبرنا الضمة التي على الميم بمثابة واو المد . والشاعر في مثل هذه الحالة قد يجعل بيتاً من أبيات مثل هذه القصيدة ينتهى بكلمة « قاموا » التي ولى الميم فيها واو الجماعة ، وهو واثق أن موسيقى القافية لا تتأثر بمثل هذا أى نوع من التأثير . كذلك نرى « شوق » في نهج البردة يجمع بين كسرة الروى والياء الأصلية فيقول :

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم
لما رنا حدثنى النفس قائلة يا ويح جنبك بالسهم المصيب رمى

* * *

واعتبر الياء في كلمة « رمى » معادلة للكسرة التي هي حركة الروى . أما الفتحة التي يشكل بها الروى فواضح أننا ننظر إليها كأنما هي ألف مد ، بل إننا في كتابة الشعر نرمز لها بألف المد .

تلك هي الاعتبارات التي يمكن أن تضعف من الاقتصار على حرف المد ، كروى في القصيدة ، لأن ما يقرب من ٩٠٪ من الشعر العربي جاء محرك الروى . فالآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروى شيئاً آخر ، وهو ما لا يتأتى مع حروف المدحين تقع زوياء . على أن القصائد التي تنتهى بواو مد أو ياء مد وكلانها أصل من

أصول الكلمات ، نادرة في الشعر العربي . أما تلك التي تنتهي بألف المد التي هي جزء من بنية الكلمة فقد رويت بكثرة في الشعر القديم والحديث . وقد سماها القدماء « المقصورات » فيقال مقصورة ابن دريد مثلاً . ومطلع مقصورة ابن دريد هو :

إما ترى رأسي حاكى لونه طرة صبح تحت أذيال الدجى
وقد روى ابن الأثير أن مطلع هذه المقصورة هو :

شرد عن عيني الكرى طيف سرى من أم عمرو في غياهب الدجى
أما المحدثون من الشعراء فلا يكادون ينظمون قصائد فيها الروى واو المد أو ياء المد ، ولكنهم نظموا أحياناً قصائد رويها ألف المد مثل قول حافظ يعاتب بعض أصحابه :

تفانيت عنكم فحلت عماري وضاعت عهد على ما أرى
وأصبح حبل اتصالى بكم كخيطة الغزالة بعد النوى
وقد زال ما كان من ألفه وود زوال شهاب الدجى

وكقول البارودي :

هجرت ظلوم وهجرها صلة الأسي فتي تجود على المقيم باللقا
جزعت لراعية المشيب وما درت أن المشيب لهيب نيران الجوى
ولوت بوعدك بعد طول ضمانه ومن الوعود خلافة ما تقتضى

وكقول العقاد تحت عنوان « الثلج والنار » :

جانب الثلج على النار طفى عجب أمرك يا هذا الثرى

هذه الدنيا التي نعهدها بدعة ، أم هكذا كل الذي
قسمت ثلجاً وناراً فاعتدى جانب الثلج عليها وطأ

* * *

على أن « حافظ » فيما يظهر قد أحسن بضعف الموسيقى في مثل هذا الروي ،
فنظم قصيدة أخرى التزم فيها ما قبل ألف المد ، وتلك هي التي جعل عنوانها
« نادى الألعاب الرياضية » ، والتي بدأها بقوله :

بنادى الجزيرة قف ساعة وشاهد بربك ما قد حوى
ترى جنة من جنان الربيع تبدت مع الخلد في مستوى

* * *

ثم استمر يلتزم الواو قبل ألف المد في حوالى ٢٣ بيتاً من القصيدة بعدها ،
التزم « اللام » فقال :

فيا نادياً ضم أنس القديم وهو الكريم وقيت البلى
لياليك أنس جلاها الصفا فأسرت إليك وفود الملا

* * *

وهكذا استمر يلتزم « اللام » قبل ألف المد في حوالى ١٥ بيتاً أخرى من
نفس القصيدة ، بعدها التزم « الهاء » في ١١ بيتاً ، وأخيراً التزم « الدال » حتى
آخر القصيدة . وليت الشعراء المحدثين يراعون في نظمهم مراعى حافظ
في هذه القصيدة حتى تتم للشعر موسيقاه ، ولا يلتبس على السامع حرف المد
بحركة الروي .

حركة الروي :

يجب الروي في الشعر العربي متحرراً أو ساكناً ، وقد قسم القدماء القافية
تبعاً لذلك إلى قسمين :

١ — مطلقة : وهي التي يكون فيها الروى متحركا .

٢ — مقيدة : وهي التي يكون فيها الروى ساكناً .

ومثال الأولى قصيدة شوقي في نهج البردة :

ريم على القاع بين البان فالعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

ومثال الأخرى قصيدته في انتحار الطلبة :

ناشئ في الورد من أيامه حسبه الله أبالورد عثر



وهذا النوع الثاني من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي ، لا يكاد يجاوز ١٠ ٪ ، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين ، وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم ؛ بل لا يزال الملحن فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها .

وتكثر هذه القافية في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر . وهذا البحر كما أشرنا آنفاً بحر الغناء يؤثره المغنون والملحنون . وقد تجي هذه القافية بنسب قليلة في بحور مثل : الطويل . الرجز . المتقارب . السريع ، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى . ولم تشتمل جمهرة أشعار العرب على هذه القافية إلا في قصيدتين أولاهما للمهلهل بن ربيعة ، والأخرى لعلمة الحميري ، وكلاهما من البحر « السريع » . ويغلب في مثل هذه القافية أن يسبق رويها بحركة قصيرة ، ويقل أن يسبق بحرف مد . ومثال التي سبق رويها بحركة قصيرة قصيدة شوقي في انتحار الطلبة ، ومثال التي سبق رويها بحرف مد قصيدة حافظ التي مطلعها :

قضيت عهد حدائتي ما بين ذل واغتراب



أما ذلك الروى المتحرك فهو الكثير الشائع في الشعر العربي ، ويلتزم الشعراء حركته هذه ، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها .

ولقد حدثنا أهل العروض عن عيب من عيوب الشعر سموه « الإقواء »
حينما و « والإصراف » حينما آخر ، وقالوا عنه إنه اختلاف حركة الروى ، وزعموا
أن بعضا من الشعراء القدماء قد وقعوا فى هذا العيب .

ويروون لهذا قصة عن النابغة الذبياني ويقولون إنه نظم قصيدته التى مطلعها :
أم آل مية رائح أو مغتدى عجلان ذا زاد وغير مزود
وجعل حركة الروى فى أبياتها الكسرة ، إلا فى بيت قال فيه :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك حدثنا الغراب الأسود
ثم يروون أن النابغة حين ذهب إلى المدينة دفع إليه بعض نقاده بحارية
غفت أمامه هذه القصيدة ، وتعمدت أن تظهر الضمة فى كلمة « الأسود » لتشره
بخطئه فى حركة الروى ، فتنبه النابغة وحوار البيت حتى صار :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك تنعاب الغراب الأسود
ويروون لحسان بن ثابت قوله :

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر جسم البغال وأحلام العصافير
كانهم قصب جفت أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصير

* * *

وينسبون شيئا من هذا لبشر بن أبي خازم . كل هذا يرويه أهل العروض
ويتحدثون عنه . وعندى أنه لو صحت مثل هذه الروايات ، يجب أن تعد خطأ
نحويا لا خطأ شعريا . فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى
القافية ، لا يعقل أن يزل فى مثل هذا الخطأ الواضح الذى يدركه حتى المبتدون
فى قول الشعر ، بله النابغة وأمثاله من شعراء نحول . والذى أرجحه أن النابغة قد
نطق بالبيت :

زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك حدثنا الغراب الأسود
وكسر الدال فيه لينسجم مثل هذا النطق مع باقى أبيات القصيدة من الناحية
الموسيقية ، تلك التى يعنى بها الشاعر ويراعيها مراعاة تامة . كذلك لا بد أن
« حسان بن ثابت » قد نطق بيته هكذا :

كانهم قصب جفت أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصير

وبذلك يكون الشاعر قد أخطأ فى قواعد النحو ، لا فى الموسيقى الشعرية ،
وهو ما يمكن تصوره . وقد تحدثنا فى مجال آخر عن أن الناحية النحوية عند
القدماء كانت مظهراً من مظاهر الفصاحة والمهارة ولم تكن من السليقة اللغوية ،
ولذلك كان بعض الخاصة من العرب يخطئون فيها ^(١) . واحتمال خطأ الشاعر
القديم فى قواعد النحو أقرب إلى العقل من احتمال خطئه فى أبسط قواعد
الموسيقى الشعرية .

وعلى هذا فما يسمى بالإقواء أو الإصراف لا وجود له فى الشعر العربى قديماً
أو حديثه ، والواجب أن تبحث أمثلته فى شعر القدماء بين شواهد النحو ، وألا
يعرض لها المتحدثون عن موسيقى الشعر .

وقد اختلف العروضيون مع النحاة فى هذه الظاهرة ، وحاول آخرون
التوفيق بينهم بكلام طويل لا يخلو من التكلف والتعسف . انظر إلى مارواه
الدمهورى فى كتابه ^(٢) : « مقتضى كلام العروضيين فى هذا المقام أن كلمة الروى
تقرأ على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة
روى القصيدة . ومقتضى كلام النحاة خلاف ذلك ، فقد صرح ابن هشام بأن
من جملة المواضع التى يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية ، ومقتضاه
أن كلمة الروى تحرك بحركة القافية ويقدر فيها الحركة التى هى مقتضى العامل للتعذر

(١) انظر كتاب اللهجات العربية صفحة ٦٣ وأسرار اللغة صفحة ١٢٥ .

(٢) صفحة ١٠١ .

لاشتغال المحل بحركة القافية عملاً بالموجبين .

وحركة الروى قد تكون ضمة كما فى قول شوقي :

يا أخت أندلس عليك سلامُ هوت الخلافة عنك والإسلامُ
نزل الهلال عن السماء فليتها طويت وعم العالمين ظلام
أزرى به وأزاله عن أوجه قدر يحط البدر وهو تمام

* * *

وقد تكون الفتحة ، وهنا ترمز هذه الفتحة ألفا ، مثل قول حافظ فى رثاء
« سعد زغلول » :

إيه يا ليل هل شهدت المصابا كيف ينصب فى النفوس انصبابا
بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولى وغابا

* * *

وقد تكون كسرة مثل قول « الجارم » فى الإذاعة :

سارى الهواء سلكت أى جناح وحلات أى مشارف وبطاح
وبأى ناحية أمت ؟ فإننى ألقاك بين توثب وجهاح

* * *

وقد تعود الشعراء أن يحركوا الفعل المضارع المجزوم والفعل الأمر بحركة
الكسر حين يقعان فى أواخر الأبيات مثل قول البارودى :

جاوزت فى اللوم حد القصد فأتئد فلست أشفق من نفسى على كبدى

وقول شوقي :

فى مهرجانات الحق أو يوم الدم مهج من الشهداء لم تتكلم

وقد يأتي بعد حركة الروى « هاء » يسميها القدماء « بالوصل » أى التكملة .
وهذه الهاء قد تكون ساكنة مثل قول العقاد فى « المزمار » :

أيها المستعيد صوتاً شجياً حسب هذا الفؤاد رجع حنينه
وقد تكون متحركة بالكسر مثل قول شوقى فى ذكرى « كارنافون » :
فى الموت ما أعيا وفى أسبابه كل امرئ رهن بطل كتابه
أو بالضم كقول البارودى يرثى عبد الله باشا فكرى :

ألا أبى من كان نورا مجسداً يفيض علينا بالنعيم رواؤه
نوى برهة فى الأرض حتى إذا قضى لبنته منها دعت به سماؤه
أو بالفتح كقول شوقى فى نجاة سعد زغلول من الاعتداء على حياته :
نجا وتمائل ربانها ودق البشائر ركبانها
وهلل فى الجو قيدومها وكبر فى الماء سكانها

. . .

الحركة التى قبل الروى :

ليس من الضرورى أن يسبق الروى بحركة ، بل قد يسبق بسكون . وهنا
لا بد من التزام هذا السكون لأنه جزء من الوزن ونظام توالى المقاطع . والروى
الذى يسبق بالسكون لا يحى فى القافية المقيدة مطلقاً ، أى أن الروى حينئذ يجب
أن يكون محركاً مثل قول البارودى :

ترحل من وادى الأراكة بالوجد فبات سقياً لا يعيد ولا يبدى
سقياً تظل العائدات خوانياً عليه بإشفاق وإن كان لا يجدى
يخلن به مساً أصاب فؤاده وليس به مس سوى حرق الوجد

. . .

فالروى فى هذه القصيدة هو « الدال » ، وهو محرك بالكسرة ومسبوق
بالسكون ، وهذا السكون ملتزم فى كل القصيدة .

كذلك إذا كان الروى مسبوقا بحركة ، التزمت الحركة في كل أبيات القصيدة .
ولكن الحركات أنواع منها القصير وهي التي يطلق عليها عادة الحركات كالضمة
والكسرة والفتحة ، ومنها الطويل وهي التي يطلق عليها عادة حروف المد .
ونحن نؤثر أن نطلق عليها جميعا كلمة الحركات ، إذ لا فرق بين الفتحة وألف المد
إلا في الكمية . والفتحة إذا طالت صارت ألف مد ، وكذلك الضمة إذا طالت
صارت واو مد ، والكسرة إذا طالت صارت ياء مد . فالحركة التي قبل الروى
قد تكون :

(أ) طويلة (أى ألف مد أو واو مد أو ياء مد) .

(ب) قصيرة (أى الفتحة أو الكسرة أو الضمة) .

ولا شك أن التزام حركة بعينها قبل الروى ، مما يكسب القافية نغما وموسيقى ،
فقد يسبق الروى بالفتحة وتلتزم هذه الفتحة في كل الأبيات ، وقد يسبق الروى
بواو مد وتلتزم في كل الأبيات . وهنا نستطيع أن نقول إن موسيقى القافية
أقرب إلى الكمال .

ولكن الشعراء لم يلتزموا هذا في غالب الأحيان ، فقد تناوبت الحركات
القصيرة مكان بعضها البعض ، ولم يجد الشعراء في هذا أى غضاضة ، وتناوبت
واو المد وياء المد مكان إحداهما الأخرى ، ولم يحس الشعراء في هذا بأى غرابة .
وألف المد هي الوحيدة بين الحركات ، التي إذا جاءت قبل الروى التزمت في كل
الأبيات ، لأنها أوضح كل الحركات في السمع . ولا بد هنا من الإشارة إلى العلاقة
بين الحركات من الناحية الصوتية ^(١) :

لقد وجد المحدثون من علماء الأصوات اللغوية وجوه شبه بين الضمة والكسرة
في طريقة تكون كل منهما وسمى كل منها صوتا ضيقا ، وذلك لضيق مجرى الهواء

(١) انظر كتاب الأصوات اللغوية صفحة ٣٠ .

معهما . وكذلك ما تفرع عنهما من واو المد وياء المد ، لأنهما متشابهان في طريقة تكونهما . فالسامع قد يخطئ في سماع واو المد وتطرق أذنه كما لو أنها ياء مد . والطفل في مراحل نمو لغته قد يقلب انضمة كسرة أو قد يقلب واو المد ياء مد . فالطبيعة الصوتية بين كل من الحركتين هي التي تبرز تفاوت إحداهما مكان الأخرى .

وقد أحس بعض القدماء بمثل هذا ، فاستحسنوا تفاوت الضمة مع الكسرة ولم يستحسنوا تفاوت إحداهما مع الفتحة . والذي يجب أن نذكره دائماً أن طول الزمن حين ننطق بحرف من الحروف يجعله أوضح في السمع . واحتمال الحيدة عنه وهو واضح في السمع ، يفجأنا وينبؤ في الأذان ، ونحس بمثل هذه الحيدة أكثر مما يمكن أن نحس بها مع صوت أقل وضوحاً في السمع . وعلى هذا تكون الحيدة عن التزام الحركة القصيرة قبل الروى أقل قبها منها مع الحركة الطويلة . لذلك لم يلتزم الشعراء الحركة القصيرة قبل الروى ، بل جاءت في أشعارهم ، وفي أبيات القصيدة الواحدة مرة فتحة ، وأخرى ضمة ، وثالثة كسرة . ولكنهم مع الحركة الطويلة التزموا ألف المد ، وجعلوا التناوب بين واو المد وياء المد ، لما بينهما من شبه صوتي .

وقد سمي أهل العروض الحركة الطويلة التي قبل الروى بالردف ، وقد سماوا القافية حينئذ مردوفة . ومثال القصائد التي سبق رويها بألف مد ، قول حافظ تحت عنوان « اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها » :

رجعت لنفسى فاتهمت حصاتي	وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني	عقمت فلم أجزع لقول عداتي
ولدت ولما لم أجـد لعرائسي	رجالاً وأكفاء وأدت بناتي
وسعت كتاب الله لفظاً وغاية	وما ضقت عن آي به وعظاتي
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة	وتنسيق أسماء المخترعات

ومثال الروى الذى تناوبت قبله واو المد ويا المد ، قول « غنيم » تحت
عنوان « الهلال الأحمر » :

أهلا بمطعمك السعيد يا غرة العام الجديد
عد بالسلام على الورى وانشره خفاق البنود

* * *

أما القصائد التى سبق الروى فيها بحركة قصيرة ، فنمثل لها بقصيدة شوق
فى « نهج البردة » التى سبق رويها بالفتحة فى غالب الأحيان ، ولكنها اشتملت
على أبيات فيها الروى مسبوق بالضمة ، وأخرى رويها مسبوق بالكسرة .

١ — ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي فى الأشهر الحرم
٢ — لقد أنلتك أذنًا غير واعية ورب مستمع والقلب فى صمم
٣ — صلاح أمرك للأخلاق مرجعه فقوم النفس بالأخلاق تستقم
وقد اشتملت هذه القصيدة على ما يقرب من ١٩٠ بيتًا ، فيها حوالى ١١٦

بيتًا رويها مسبوق بالفتح ، وحوالى ٤٥ بيتًا رويها مسبوق بالكسر ، وحوالى ٢٩
بيتًا رويها مسبوق بالضم . كل هذا يبين لنا بوضوح أن الشعراء لم يعنوا بالتزام
الحركة القصيرة قبل الروى . على أنهم فرقوا فيما يظهر بين القافية المطلقة والقافية
المقيدة ، وفرق معهم أهل العروض . فرأوا أن التزام الحركة القصيرة قبل
الروى فى القافية المقيدة حسن جميل ، وعابوا على ما لم يراع هذا من الشعراء ، وسموا
هذا العيب « سناد التوجيه » . على أنهم اختلفوا فيه فذهبوا مذاهب ثلاثة لخصها
الدمهورى فقال^(١) : « أحدها للأخفش وهو أنه ليس بعيب مطلقاً ، وثانيها
للخليل وهو جواز الضمة مع الكسرة وامتناع الفتحة مع أحدهما ، وثالثها
« الكراع » وهو أن الجمع بين الضمة والفتحة جائز ولا تأتى الكسرة مع أحدهما » .

ومح نرى أن رأى التحليل هنا أقرب إلى النظريات الصوتية الحديثة ، ذلك لما بين الضمة والكسرة من وجوه شبه ، فكلاهما صوت ضيق . فإذا كان لابد من المخالفة في الحركة القصيرة التي قبل الروى ، فلتكن هذه المخالفة في صورة تناوب بين الضمة والكسرة فقط . والشعراء لحسن الحظ قد استحسنوا في الأعم الأغلب ، التزام الحركة القصيرة قبل الروى في القافية المقيدة . فإذا كانت فتحة التزموها في كل الأبيات ، وإذا كانت ضمة راعوها في كل القصيدة ، وكذلك الحال مع الكسرة فقد التزموها حين ترد قبل الروى في مثل هذه القافية . ولعل السر في هذا أنه إذا لم تلتزم الحركة القصيرة قبل الروى في القافية المقيدة ، ترتب على ذلك أن تصبح القافية في أقصر صورها ، وأن تصبح الأصوات المتكررة قليلة جداً لا تكاد تزيد على الروى ، وفي هذا من ضعف الموسيقى ما فيه .

وقد ذكرنا قبلاً أنه على قدر عدد الأصوات المتكررة في أواخر الأبيات ، تتم موسيقى الشعر وتكمل . وقد راعى هذا المحدثون من الشعراء في غالب الأحيان ، ويكفى أن نقارن بين قصيدتي شوقي في نهج البردة وانتحار الطلبة ، لنذكر أن « شوقي » في القصيدة الثانية قد التزم حركة واحدة قصيرة قبل الروى في الكتلة الغالبة من الأبيات . فعدد أبياتها ٥٧ بيتاً ، منها ما يقرب من ٤٩ بيتاً سبق رويها بالفتح ، وخمسة أبيات سبق رويها بالضم ، وثلاثة أبيات سبق رويها بالكسر . ويمكن أن تعاب مثل هذه الأبيات الثمانية على شوقي ، وأن تدخل في نطاق ذلك العيب الشعري الذي سماه أهل العروض « سناد التوجيه » . وفي رأبي أنه يجب التزام مثل هذه الحركة في القافية المقيدة . ولو رجع شعراؤنا المحدثون إلى حاستهم الشعرية ، وتذوقهم الموسيقى لاتفقوا معنا في هذا الرأي . ونخير للشاعر أن تقل أبيات قصيدته من أن تشتمل مع طولها ، على مثل هذا العيب الموسيقي .

ولو طلب إلينا أن نقسم القافية حسب ما فيها من كمال موسيقى إلى مراتب ، أقلنا إن هناك مراتب تصاعدية :

١ — تبدأ بالقافية المقيدة التي يسبق رويها بحركة قصيرة ولا تلتزم هذه الحركة في أبياتها ، وتلك هي أقصر صور القافية .

٢ — يليها تلك القافية المقيدة التي تلتزم في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروى ، وربما كانت القافية المطلقة التي لا تلتزم فيها هذه الحركة في مستوى واحد معها من الناحية الموسيقية .

٣ — يليها القافية المطلقة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروى ، ومثلها في مستوى واحد تلك التي يسبق رويها بواو المد وياء المد مع التناوب بينهما .

٤ — يليها تلك القافية التي يسبق رويها يحرف مد معين يلتزم في كل أبيات القصيدة .

وفيا تقدم من أمثلة ما يوضح هذه المراتب الأربعة . ويحسن أن نشير هنا إلى تلك الحقيقة الصوتية التي يدركها كل من له خبرة بعلم الأصوات اللغوية ، وهي أن حرف المد يتطلب للنطق به زمناً يعادل حرفاً من حروف الهجاء مشكلاً بحركة قصيرة ، أى أن النطق بألف المد مثلاً يعادل في الزمن النطق بمقطع مثل « ز » أو « م » ، إن لم تزد ألف المد في زمنها . وعلى هذا فالقصيدة التي يسبق رويها بحرف مد معين مراعى في كل الأبيات ، تعادل في أثرها السمعى تلك التي روى فيها التزام الحركة القصيرة قبل الروى ، وكذلك الحرف الذى قبل هذه الحركة . ولإدراك هذا علينا أن نقارن بين القصيدتين التاليتين :

(١) قول أبى العلاء :

إن يصحب الروح عقلى بعد مظعنها للموت غنى فأجدر أن ترى عجباً
وإن مضت في الهواء الرحب هالكة هلاك جسمى فى تربي فواشجبا

(ب) قول « حافظ » فى رثاء سعد زغلول :

أين سعد ؟ قذاك أول حفل غاب عن صدره وعاف الخطايا

لم يعود جنوده يوم خطب أن ينادى فلا يرد الجوابا

* * *

ففي القصيدتين نلاحظ أن الروى هو « الباء » ، وأنه في كليهما محرك بالفتح ، ونلاحظ في القصيدة الأولى أن الحركة القصيرة التي قبل الروى قد التزمت في البيتين كما التزم معها الحرف الذي قبلها وهو « الجيم » ، ثم نلاحظ في القصيدة الأخرى أن ألف المد قد التزمت قبل الروى . ونحن نعلم من القوانين الصوتية أن ما تتطلبه ألف المد من الزمن للنطق بها يعادل ، إن لم يزد عما تتطلبه الفتحة مع « الجيم » . فما التزم قبل الروى في القصيدتين ، في مستوى واحد من ناحية زمن النطق . فليس غريباً لكل هذا أن نعد القافيتين في مستوى موسيقى واحد ، ويشهد لهذه الحقيقة الذوق والسمع المرهف .

وقد حدثنا أهل العروض أن بعض الشعراء الأقدمين قد حادوا عن التزام حرف المد قبل الروى ، أى لم يلتزموا ما يسمى بالردف في كل الأبيات . وهم في هذا يروون لنا بيتين تقليديين ينسبان لحسان بن ثابت :

إذا كنت في حاجة مرسلاً فأرسل حكيماً ولا توصه
وإن باب أمر عليك التوى فشاور لبيباً ولا تعصه

وعابوا هذا النوع وسموه « سناد الردف » . ويظهر أن ما يسمى سناد الردف لم يرد في شعر القدماء إلا حين يكون الردف ياء مد أو واو مد . وفي هذا أيضاً دليل على اختلاف ألف المد عنهما ، وذلك لكثرة وضوحها في السمع ، ولأن الحميدة عنها تنبو في الأسماع بصورة أشنع مما لو كان الردف ياء مد أو واو مد .

فحين نستعرض شعر القدماء والمحدثين ، لا نكاد نطفر بتلك الظاهرة التي سموها « سناد الردف » ، إلا مع ياء المد وواو المد ، وبشرط أن يلي الروى تلك تلك الهاء التي تسمى وصلاً ، كما في البيتين السابقين . فإذا نحن حللنا القافية في هذين البيتين وجدنا أن الكلمتين « توصه » و « تعصه » تشتركان في أمور :

(١) حرف التاء والصاد والهاء (٢) كسرة الصاد وكسرة الهاء . كما نلاحظ أن واو المد في « توصه » قد جعلت معادلة لحركة قصيرة ومعها حرف من الكلمة الأخرى « تعصه » ، وتلك الحركة هي فتحة التاء مضافا إليها حرف « العين » . وقد قررنا آنفا أن حرف المد يعادل حركة قصيرة معها حرف من الحروف . فالمعادلة الصوتية في قافية البيتين قد تبدو محققة ، ولكننا نعلم أن أصوات اللين بطبيعتها أوضح في السمع ، وعلى هذا فنسبة الوضوح السمعي في الفتحة ومعها « العين » من كلمة « تعصه » أقل من نسبتته في واو المد من كلمة « توصه » . هذا إلى أن المعادلة هنا زمنية فقط ، وليس هناك من وجوه شبه أخرى بين الفتحة مضافا إليها حرف العين ، وبين واو المد .

تلك هي الحقيقة الصوتية التي تجعل « سناد الردف » نابيا في السمع غير مستساغ . فإذا نحن نظمنا قصيدة مردوفة وجعلنا حرف المد قبل الروى واوا أو ياء في مثل الكلمات :

الطول القول النيل

ثم ضمنا القصيدة كلمة مثل « السهل » ، شعرنا توا أنها لا تنسجم موسيقيا مع الكلمات السابقة ، لأن الأذن وقد تعودت نسبة خاصة من الوضوح السمعي في القافية مع مثل هذه الكلمات الثلاثة ، تأبى الرجوع عنها وتنفر مما يمكن أن يقل عن هذه النسبة كما هو الحال في كلمة « السهل » . فإذا أضيف إلى هذا أن ما يتكرر من أصوات القافية حينئذ سيصبح مقصورا على الروى ، أدركنا السبب في نفور الذوق الموسيقى مما يسمى سناد الردف . ولكن زيادة « هاء الوصل » بعد الروى تكثر من تلك الأصوات المكررة في أواخر الأبيات ، ويتبع هذا أن يقل شعورنا بغرابة القافية وربما تقبلتها الأذان حينئذ . ولهذا لا يكاد يرى بعض المحدثين غرابة أو شذوذا في قافية البيتين السابقين . فالأذن لا تألف نسبة في الوضوح السمعي من إنشاد بيت واحد كالبيت الأول من هذين البيتين ، والخروج عن مثل

هذه النسبة بدرجة طفيفة في البيت الثاني لا يكاد لذلك يدرك، لا سيما وقد زادت الهاء مع حركتها من الأصوات المكررة، كما أضاف وجود التاء في الكلمتين « توصه » و « تعصه » صوتا مشتركا آخر. كل هذا قد يجعلنا نسمع البيتين فلا نحس في قافيتهما بغرابة أو شذوذ.

أما موقف الشعراء المحدثين من سناد الردف فقد تحاشوه مع ألف المد مطلقا، ولكنهم مع واو المد وياء المد قد فرقوا بين القافية التي تنتهي بهاء الوصل والتي لا تنتهي بها، ولم يجدوا غضاضة من وقوع سناد الردف في القافية التي تنتهي بهاء الوصل. وقد نظم شوقي قصيدته في لبنان فبدأها :

السحر من سود العيون لقيتهُ والبـابـلى بالـحظـن سقيتهُ
الفاترات وما فترن رماية بمسدد بين الضلوع منبتهُ



وقد عاب عليه النقاد ما جاء في هذه القصيدة من مثل قوله :
فازور غضبانا وأعرض نافرا حال من الغيد الحسان عرفته
وأمثال هذا البيت في هذه القصيدة تكاد تبلغ ثلثها. وقد جاء هذا السناد في بيت واحد من قصيدة للبارودي عدتها خمسون بيتا ومطلعها :

تولى الصبا عني فكيف أعيده وقد سار في وادي الفناء بريدهُ
وهذا البيت هو :

ولى من بديع الشعر ما لو تلوته على جبل لانهاه في الدو رَيْدهُ

ألف التأسييس :

ومما يدل على أن ألف المد أوضح في السمع من حروف المد الأخرى، عناية الشعراء بها ومعهم أهل العروض، لا حين تقع قبل الروى فحسب، بل حين يفصل بينها وبين الروى حرف من الحروف أيضا. فقد التزمها الشعراء

وأوجب أهل العروض التزامها ، حتى حين يفصل بينها وبين الروى بحرف ،
وسموها حينئذ ألف التأسيس ، مثل قول العقاد :

لهجت بحسبك ألسن وخواطُرُ وصبت إليك جوانح ونواظِرُ
وجرى غرامك في دمي فتوهجت قطراته فهو الحميم الفائر
وشغلتنى عما يُحب كأنما هذا الوجود على جمالك دائر

...

فقد التزم العقاد ألف المد التي تسمى بألف التأسيس في كل أبيات القصيدة .
ولسنا نعرف شاعراً من الشعراء قد شذ عن هذا . فإذا وقعت ياء المد أو
واو المد في هذا الموضع لم تلتزما ، مثل قول شوقي في قصيدة « محمد علي باشا
الكبير » :

يا كريم الجدود عش لبلاد عيشها في ذرى جدودك أرغد
ذاقت الأمن في ظلال على حين لا أمن في المشارق يُورد

...

وجاء في قصيدته التي عنوانها « النيل » ومطلعها :
من أي عهد في القرى تتدفق وبأي كف في المدائن تغدق

...

كلمة « المونق » . وفي قصيدة حافظ للشيخ « محمد عبده » التي مطلعها :
صدفت عن الأهواء والخر يصدف وأنصفت من نفسي وذو اللب ينصف

...

جاءت الكلمتان « مصحفٌ ويُوصفُ » ، في بيتين متتاليين .
كل هذا يدل على أن ألف المد هي التي تستحق الالتزام في مثل هذا
الموضع ، لأنها أوضح في السمع من حروف المد الأخرى ، ولأنها تتطلب للنطق
بها زمناً أطول .

يل إن أهل العروض ليستحسنون مع ألف التأسيس أن يكون الحرف
الذي بينها وبين الروى مشكلاً بالكسر ، وعلى هذا جرى الشعراء ، لا يكادون
يشذون عنه إلا فيما ندر . انظر مثلاً إلى قصيدة العقاد التي أشرنا إليها آنفاً
والتي مطلعها :

لهجت بحسبك السن وخواطرُ وصبت إليك جواح ونواظرُ
ترى منها بيتاً واحداً جاء فيه هذا الحرف مشكلاً بغير الكسر ، وهذا البيت هو :
وتأوه يقرى الضلوع وحسرة تنفى المهجوع وأدمع تتقاطر
مع أن القصيدة عدتها فوق الأربعين بيتاً .

نرى من كل ما تقدم أن الشعراء يلتزمون الروى في كل الأبيات دائماً ، ثم
يلتزمون معه قدرأ من الأصوات يزيد أو ينقص حسب ما في القافية من موسيقى ،
وعلى قدر عدد الأصوات المكررة في أواخر الأبيات يكون كمال الموسيقى في القافية .
على أن الشعراء قد رأوا أن التزام الأصوات قد يكون واجباً ولا تصح الحيدة عنه ،
وقد يكون جائزاً . ومن هنا نشأت عند بعضهم فكرة « لزوم ما لا يلزم » ، التي
كرس لها أبو العلاء ديواناً ضخماً تكاد عدته تصل إلى عشرة آلاف من الأبيات .
لزوم ما لا يلزم :

ذكرنا آنفاً أنه لو أمكن فرضاً أن يتكرر نصف شطر في كل أبيات القصيدة
دون إخلال بالمعنى لكان هذا حسناً جيداً من الناحية الموسيقية ، ولكن يظهر
أن طبيعة اللغة وتركب الكلمات فيها لا تطاوع على مثل هذا التكرار إلا مع
التكلف والتعسف ، وهو ما يفسد من جمال الشعر ويذهب بأثره في النفوس
والقلوب . بقى إذن أن نبحث عن أكثر عدد من الأصوات أمكن الشعراء أن
يكرروها في القافية دون إخلال بالمعنى ، ولا شك أن لزوميات أبي العلاء خير مجال
لمثل هذا البحث .

وأقصى ما استطاع أبو العلاء التزامه في تلك اللزوميات ، أن راعى الحرف
الذى قبل ألف التأسيس في مثل قوله :

إذا ما عراكم حادث فتحدثوا فإن حديث القوم ينسى المصائب
وحيدوا عن الأشياء خيفة غيرها فلم تجعل الذات إلا نصائباً
وما زالت الأيام وهي غوافل تسدد سهماً الفانية صائباً

* * *

فإذا راعى هنا أبو العلاء فوق الروى وحركته ؟ لقد راعى الهمزة وكسرتها ،
ثم ألف التأسيس ، وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة ، ثم الحرف قبلها . وبذلك
يكون ما يتكرر في أبيات أبي العلاء عبارة عن :

ثلاث حركات + أربعة حروف

تلك هي القافية التامة الموسيقى والممكنة عملياً ، دون إخلال بالمعنى . فكل
قافية تتكرر منها سبعة أصوات في أبيات القصيدة ، تكون أقصى ما يمكن أن
يطمع فيه الشاعر العربى من ناحية الموسيقى . وإذا تصورنا أن مثل هذه الأصوات
السبعة تتطلب في إنشادها ما يقرب من ثمانية ونصف ثانية ، أمكننا أن نقول إن
القافية التامة الموسيقى هي التى تتطلب أصواتها المكررة للنطق بها ثمانية ونصف ثانية .
ولو أن أبا العلاء قد راعى هذا في لزومياته لأمكن أن تتصف قوافيه بالكمال
الموسيقى ، وأن تكون من لزوم ما لا يلزم حقاً . ولكن قوافى أبي العلاء
في اللزوميات تتفاوت في درجة كمالها الموسيقى . على أن أبا العلاء فيما يظهر لم
يستوح موسيقى القافية من حاسته الموسيقية بقدر ما استوحاها من قواعد أهل
العروض التى درسها دراسة تامة ، كما كان يدرسها أهل العروض في زمانه . ويؤيد
هذا تلك المقدمة التى مهد بها للزومياته ، والتى تفيض بقواعد العروض ونظام
القافية ، على النحو الذى فهمه أصحاب العروض . ولسنا بهذا نريد أن ننكر على
أبي العلاء شيئاً من قدرته الموسيقية في نظم الشعر ، فقد أشار في مقدمته عدة مرات

إلى الذوق الموسيقي ، أو ماسماه بالغريزة والطبع ، فكان يقول « ولكن الغريزة والطبع تشهد بغير هذا » ، وإنما الذي نريد إيضاحه أن تأثيره بقواعد أهل العروض قد جعله يقنع أحياناً من القافية بقدر موسيقى قليل . انظر مثلاً إلى قوله :

إذا كنت قد جاوزت خمسين حجة ولم ألق خيراً فالمنية لي سترُ
وما أتوقى والخطوب كثيرة من الدهر إلا أن يحل بي المترُ

* * *

فماذا راعى أبو العلاء هنا ؟ لقد راعى قبل الروى وحركته ، حرفاً وحركة قصيرة هي الكسرة ، ومثل هذا الحرف مع الحركة القصيرة لا يكاد يزيد عن حرف مد من الناحية الصوتية . أى أن ما روعى في قول أبي العلاء يعادل أى قافية مردوفة ، أى سبق رويها بحرف مد . وليست اتقافية المردوفة لافى رأى العروضيين ولا رأى أبي العلاء طبعاً ، من لزوم ما لا يلزم . لم إذن تعد نظيرتها الصوتية من لزوم ما لا يلزم ؟ إلا أن يكون هذا تأثيراً بقواعد العروض !
انظر أيضاً إلى قوله :

نعمت على الدنيا ولا ذنب أسلفت إليك فانت الظالم المتكذبُ
وهبها فتاة هل عليها جناية بمن هو صب في هواها معذبُ

* * *

فهنا أيضاً لم يلتزم أبو العلاء سوى حرفين مع حركة الروى ، ومثل هذه القافية من الناحية الصوتية عادية ليست من لزوم ما لا يلزم فى شيء ، بل هى أقل من القافية المردوفة فى موسيقاها .

على أن أبا العلاء أحياناً يسمو بموسيقى القافية إلى ما يعادل ثمانية أصوات ، ولكن هذا نادر حتى فى لزومياته مثل قوله :

راعتك دنياك من ريع الفؤاد وما راعتك فى العيش من حسن المراعاة
كلما اليوم عبد طالب أمة من ليلة قد أجدا فى المساعة

فقد راعى هنا ألفى مد ، وهما بمثابة حرفين وحركتين قصيرتين ، ثم راعى حرفاً آخر هو العين ، هذا إلى الروى وحركته .

وقد يكون من الخير أن نقسم قافية أبي العلاء في اللزوميات إلى مراتب تصاعدية حسب كمال الموسيقى فيها :

(١) أقل المراتب ما كانت مثل قوله :

نقمت على الدنيا ولا ذنب أسلفت إليك فأنت الظالم المتكذب
وهبها فتاة هل عليها جناية بمن هو صب في هواها معذب
ومثلها قوله :

عجباً للدهر أصبح ودجى ونجوم وهلال وقر
وغصون أثمرت نائبة ودوان ليس فيهن ثمر
تلك أنباء أرتنا عبرا معجبات كأحاديث السمر

(٢) المرتبة الثانية تتضح في مثل قوله :

لا بد للروح أن تنأى عن الجسد فلا تخيم على الأضغان والحسد

(٣) المرتبة الثالثة تظهر في مثل قوله :

يارب عيشة ذى الضلال خسار أطلق أسيرك فالحياة إسار
وقوله :

أرى بشراً عقولهم ضماف أزالوها لتعـدم بالخـمـور
أبانوا عن قبائح منكرات فدع ما لا يبين من الأمور

(٤) المرتبة الرابعة تتضح في مثل قوله :

إذا مارأيتم عصابة هجرية فمن رأيها للناس هجر المساجد
وللدهر سر مرقد كل ساهر على غرة أو موقظ كل هاجد

(٥) المرتبة الخامسة تلك التي سميتها آنفاً بالقافية التامة الموسيقى ومثلها

قوله :

إذا ما عراكم حادث فتحدثوا فإن حديث القوم ينسى المصائب
وحيدوا عن الأشياء خيفة غيها فلم تجعل اللذات إلا نصائباً
(٦) وأخيراً تلك القافية النادرة حتى في لزوميات أبي العلاء مثل قوله :
راعتك دنياك من ريع الفؤاد وما راعتك في العيش من حسن المراعاة
كأنما اليوم عبد طالب أمة من ليلة قد أجدا في المساعة

* * *

تلك هي مراتب القافية في لزوميات أبي العلاء ، وهي كما رأينا تتراوح بين
ثلاثة أصوات وثمانية أصوات ، أى أن عدد الأصوات التى تشكر في أواخر
الآيات يبدأ بثلاثة ثم يتدرج هذا العدد حسب ما في القافية من كمال الموسيقى
حتى يصل إلى ثمانية .

ولست أعلم بين المحدثين من الشعراء من نهج نهج أبي العلاء في لزومياته ،
غير البارودى في قصيدة واحدة جاء فيها :

إلام يهفو بجلحك الطرب أبعد خمسين في الصبا أرب
هيئات ولى الشباب واقتربت ساعة ورد دنا بها القرب
فليس دون الحمام مبتعد وليس نحو الحياة مقرب
كل امرئ سائر لمنزلة ليس لها عن فنائها هرب

* * *

وهذه القصيدة تعد في المرتبة الثانية من مراتب اللزوميات عند أبي العلاء ،
فقد التزم فيها الشاعر ، غير الروى وحركته ، حرفاً وحركة قصيرة قبل الروى .
على أنه في ثلاثة أبيات من هذه للقصيدة التى عدتها ٢٦ بيتاً قد أدخل بالحركة
التى قبل الروى ، وجعلها الكسرة مع أنها في باقى الأبيات الفتحة .

الفصل التاسع

تنوع القوافي

روى لنا الشعر الجاهلي والإسلامي في صورة القصيدة ، تلك التي طالت أو قصرت تلتزم فيها قافية واحدة تتكرر في أواخر الأبيات . ومن القدماء من بدأوا القصيدة بيت مصرع يسمى عادة بالمطلع ، وفيه تراعى القافية في الشطر الأول كما هي مراعاة في الشطر الثاني .

تلك كانت عادة الشعراء الأقدمين ، ولا تزال عادة المحدثين منهم . فشعراء العربية قد سلكوا هذا المسلك في كل العصور ، لا يكادون يحيدون عنه إلا في النادر من الأحيان . ولا شك أن التزام قافية واحدة قد حدد من طول القصائد ، فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين من الأبيات ، حتى تكون القافية قد أجهدهته وألزمته طريقاً من التكلف والتعسف فيه قد يضحى بشيء من المعاني والأخيلة . فإذا جعل الشاعر كل الأبيات مصرعة وبنائها جميعاً على قافية واحدة ، زادت المشقة والعنت ووضح التكلف والتعسف . على أنهم لم يحاولوا تصرّيع كل الأبيات إلا في وزن واحد هو الذي يسمى بالرجز ، وقصائد هذا النوع تسمى عادة بالأراجيز . وقد شهد العصر الأموي طائفة من الشعراء سموا بالرجاز أمثال : رؤبة والعجاج وأبي النجم وغيرهم . وكان هؤلاء الرجاز يلتزمون في غالب الأحيان قافية واحدة تتكرر في كل شطر ، ومن هنا نشأ في الرجز ما يسمى بالمشطور والمنهوك .

وبقيت حال القافية هكذا حتى جاء العصر العباسي ، وازدهرت فيه ألوان الغناء وتعددت الأنغام وتعقدت ، وأصبحت تتطلب من الشعر نوعاً قد تعددت فيه القوافي وتنوعت ، وهنا بدأ الشعراء ينوعون في نظام القافية ، بل وفي الأوزان

أيضاً . وقد وجد الملحنون في هذا التجديد ما يشبع رغبتهم الفنية ، وما هو أطوع في تلحينه وتنظيمه . واستمر هذا التجديد يشق طريقه في يسر ورفق حتى بلغ ذروته أيام الموشحات الأندلسية ، ثم لم يزد الشعراء بعد هذا شيئاً . وقد اتخذ الشعراء لهذا التجديد في القوافي ركناً صغيراً يلجأ إليه بعضهم كلما أملت القافية والتقييد بقيودها التي التزمها القدماء في أشعارهم . كما قصروا هذا النوع من الشعر على أغراض خاصة بهم ، فيها ينفسون عن مشاعرهم وأحاسيسهم التي كانوا يرونها ملكاً لهم دون غيرهم . ولذا نرى هذا النوع من الأشعار يمثل الشعر الغنائى في أوضح صورة : ففي غزلهم وفي وصفهم وفي التعبير عن سرورهم أو شكواهم ، كانوا يلجأون إلى تنويع القافية والتفنن في نظامها . وبقيت القصيدة في صورتها القديمة تراعى في المجال الجدى من القول ، وفي كل مقام يتطلب الجلال والكمال . وظل الشعراء حتى عصرنا الحديث إذا رثوا أو مدحوا ينظمون القصائد على ذلك النظام المألوف المعهود ، لا يكادون يحيدون عنه .

لحين نحاول استقراء ما نظم من شعر عربى قد تنوعت قوافيه ، نجد قليلاً أو نادراً ، ونراه مقصوراً على أغراض معينة لا يكاد يجاوزها إلى غيرها . ولسنا هنا بصدد استحصان هذا أو استقباحه ، وإنما الذى يعنيننا هو وصف الأمر الواقع ، وما جرى عليه شعراء العربية في كل العصور . ولسنا بحاجة إلى الإفاضة في التدايل على أن تنوع القافية مما يزيد في موسيقى الشعر ، ويكسبه جمالاً فوق جمال . فإذا تتبعنا القافية في عصورها المختلفة نرى أن الشعراء قد بدأوا تنويعها فيما يسمى بالمزدوج .

المزدوج :

وفيه تتميز القافية مع كل بيت ، ويراعى الناظم في المزدوج أن تكون الأبيات مصرعة ، قافية الشطر الأول هي نفس قافية الشطر الثانى . وقد وجد بعض شعراء العباسيين هذا النظم سهلاً يسيراً لا يكلفهم مشقة أو عناء ، ولا تطغى

قوافيه على ما قد يجول في صدورهم من معان وأخيلة . ويقال إن أول من نظم فيه بشار بن برد وأبو العتاهية ، ثم تتابع عليه الشعراء . وقد وجدوه أليق بنظم القصص الطويلة والحكم والأمثال ، وما أرادوا نظمه من مسائل العلوم . ذلك لأن الناظم يستطيع أن ينظم منه آلافاً من الأبيات ، دون أن يصيبه جهد أو عناء ، ودون أن يتعثّر في التعبير عن معانيه . ولأبي العتاهية مزدوجة مشهورة سماها ذات الحكم والأمثال وعدة أبياتها أربعة آلاف بيت ، جاء فيها قوله :

حسبك مما تبتغيه القوتُ ما أكثر القوت لمن يموتُ
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هي المقادير فلمنى أو فذر إن كنت أخطأتُ فما أخطأ القدر
لكل ما يؤذى وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم

* * *

وقد نظم منه أبان بن عبد الحميد اللاحقى كتاب كلىة ودمنة ، كما نظم الحريرى ملحته في قواعد الإعراب . ولبشر بن المعتمر مزدوجة في فضل على بن أبى طالب على الخوارج ، وبشر كما نعرف أحد أنصار الشيعة .
ولابن المعتز مزدوجة في الشراب مطلعها :

لى صاحب قد لامنى وزادا فى تركى الصبوح ثم عادا
ولأبى فراس الحمدانى مزدوجة فى اللهو بالصيد مطلعها :

ما العمر ما طالت به الدهورُ العمر ما تمَّ به السرورُ

ومن هذا نرى أن بعض الشعراء قد اتخذوا من المزدوج مطية لكل أغراض القول ووجدوه سهلاً مطواعاً .

وقد سلك شعراؤنا المحدثون هذا المسلك فى بعض الأحيان : على أن من شعرائنا من جاوز أغراض المزدوج فى العصر العباسى وما يليه ، مثل شوقى فى

كتابه لحسين واصف — باشا — يستهديه شجيرات لكرمه المشهورة :
إلى حسين حاكم القنسال مثال حسن الخلق في الرجال
أهدى سلاماً طيباً كخلقه مع احترام هو بعض حقه
وأحفظ العهد له على النوى والصدق في الود له وفي الهوى

* * *

ومثل قول العقاد :

ما بالها تطفر كالغزال ساهرة بالتيه والجمال
هيفاء من أوانس الأندلس ذات جبين كالنهار المشرق
قد أسفرت حالية بالنور في وجنة ومقلة وثغر

* * *

واستغل بعض المحدثين هذا النوع من النظم في أناشيد الأطفال ، كالهراوى وغيره ، فأمتعوا أطفالنا بنظم سهل الموسيقى قريب إلى قلوبهم محبب في أسماعهم .

المشطر :

وربما كان الطور الثانى من أطوار تنوع القافية والتحليل من قيودها القديمة ، ذلك الذى يسمى بالمشطر . وهو نوع من الشعر ينظر فيه إلى الأَشطر لا الأبيات ، ويتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة . وقد كنا نتوقع أن يروى لنا شعر كثير تلتزم فيه قافية خاصة مع كل ثلاثة من الأَشطر ، ولكن مثل هذا النظام لا يسكاد يرى إلا فى صلب الموشحات كما رأينا . ولهذا نتساءل هل نظم الشعراء ما يمكن أن يسمى بالمثلثات ؟ .

أما القصائد المقسمة إلى أقسام يتضمن كل قسم منها ثلاثة من الأَشطر تستعمل بقافيتها ولا تتكرر قافية من قوافيها فى الأقسام الأخرى ، فنظم غريب

على الشعر العربي لا نكاد نظفر له بمثل واحد في شعر القدماء أو المحدثين. ويمكن أن يرمز لهذا النوع بالرموز :

١١١ — ب ب ب — ح ح ح وهكذا

على أن من شعرائنا المحدثين من نظموا نوعاً من المثلثات فيه تتكرر قافية الشطر الثالث ، مثل قول العقاد :

أذن الشفاء فما له لم يحمد ودنا الرجاء وما الرجاء بمسعدى
أعدوت أم شارفت غاية مقصدي

* * *

برد الغليل اليوم وانطفأ الجوى وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا نوى
وتبدد الشمالان أى تيدد

* * *

ونظام هذا النوع يرمز له : ١١١ — ب ب ب — ح ح ح وهكذا
أما الذى وردت لنا منه أمثلة كثيرة ، فذلك الذى يسمى بالمرعبات والخمسات.
بدأ الشعراء يقسمون قصائدهم إلى عدد من الأَشْطَرِ أقلها أربعة ، ويراعون
قافية خاصة مع كل قسم . وهكذا جاءنا ما يسمى بالمرعب والخمسة والمسدس ،
وكل هذه سماها أهل العروض بالمشطر .

المرعب :

هو ذلك الشعر الذى يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم
منها أربعة أشطر ، ويراعى الشاعر فى هذه الأَشْطَرِ الأربعة نظاماً ما للقافية .
فقد تكون كلها مقفاة بقافية واحدة ووزن واحد ، وذلك هو ما يسمى بالدوبيت
الذى تحدثنا عنه فى الأوزان المولدة ، ولا نكاد نعثله على مثل فى شعر المحدثين
من شعرائنا . ومن خير ما يروى له فى كتب الأدب قول القائل :

يا غصن نقبا مكللا بالذهب أفديك من الردى بأى وأبى
إن كنت أسأت فى هواكم أدبى فالعصمة لا تكون إلا لى

ويرمز لمثل هذا النظام بالرموز الآتية :
———— ب ب ب ب — — — — وهكذا .
على أنا فى بعض الأحيان نرى الشطر الثالث فى هذه الأشطر الأربعة
مختلف القافية ، مثل قول القائل :

لو صادف نوح دمع عيني غرقا أو صادف لوعتى الخليل احترقا

أو حملت الجبال ما أحمله صار دكا وخز موسى صعقا

والذى شاع فى شعر المحدثين من أنواع المربعات نوعان :

(١) ذلك الشعر المقسم إلى أشطر أربعة ، فيها يشترك الشطر الأول والثالث
فى قافية ، والثانى والرابع فى قافية أخرى ؛ ويرمز لهذا النوع : اب اب —
د د د د ، وهكذا . مثل قول على محمود طه :

هاتف الفجر الذى راع النجوم وأطار الليل عن آفاقها

لم يزل يغرى بنا بنت الكروم ويثير الوجد فى عشاقها

صيدح جن غراما بالسحر أنطقته لهفة الروح المشوق

موثق القلب وميعاد النظر مهرجان النور فى عرس الشروق

فللعقاد فى ديوانه عدة مقطوعات منظومة هذا النظم ، وكذلك محمود غنيم ،
وغيرهما من شعرائنا المحدثين .

(ب) النوع الآخر الذى فى شعر المحدثين هو الذى يمكن أن يرمز له :

١١١ — ب ب ب ب + ح ح ح ح ، أى أن قافية الشطر الرابع تتكرر
أى بعينها مع كل قسم من أقسام المربعات ، مثل قول شوقي تحت عنوان
« البسفور كأنك تراه » :

على أى الجنان بنا تمر وفى أى الحداث تستقر

رويدا أيها الفلك الأبر بلغت بنا الربوع فأنت حر

* * *

سهرت ولم تم للركب عين كأن لم يضوهم ضجر وأين

يحث خطاك لج بل لجين بل الإبريز بل أفق أغر

* * *

على شبه السهول من المياه تحيط بك الجزائر كالشياه

وأنت لمن راع ذو انتباه تكر مع الظلام ولا تفر

* * *

فنحن نرى فى مثل هذا النظم أن قافية الشطر الرابع تتكرر حتى نهاية
القصيدة ، فليست الأقسام هنا مستقلة تمام الاستقلال ، ولكنها جميعا تشترك
فى أمر واحد وهو تكرر قافية الشطر الرابع . وفى هذا النظم نلاحظ نشأة
الموشحات التى انحدرت فى نظام قوافيها عن مثل هذا النوع من النظم . لأن أبرز
صفات الموشحات كما رأينا هى تكرر قافيتين أو أكثر فى كل قسم من أقسام
الموشح . وقد أغرم العباسيون بهذا النوع من المربعات ، وأكثروا من نظمه ،
وهو بحق يعد الحجر الأول فى بناء الموشحات التى ازدهرت فيما بعد .

الخمس :

وذلك بأن يقسم الشاعر مقطوعته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها خمسة
أشطر ، لها نظام خاص فى قوافيها . وقد يكون كل قسم من هذه الأقسام مستقلا

تمام الاستقلال في قوافيه وأوزانه ، وهذا هو الخمس الحقيقي الذي يرمز له :
ا ا ا ا ا — ب ب ب ب ب — ج ج ج ج ج . وهكذا
مثل قول إلياس فرحات من شعراء « المهجر » تحت عنوان : « بين الطفولة
والشباب » :

ظلمتني ظلمتني يادهرُ ماذا تشاء ، هل لك عندي ثأرُ ؟
كأن دمي فوق خدي نثرُ كأن صدري من سقامي شعرُ
وكل ضلع من ضلوعي شطرُ

* * *

قد صرت من حزني وامتعاضى كاهيكل الهاوى إلى الأرباضِ
أن أذكر العهد اللذيذ الماضي يختلط السواد بالبياض
وتمطر العين على الأنقاضِ

* * *

على أن هذا النوع غير كثير في شعر المحدثين من شعرائنا . وإنما الخمس
الذي استحسنوه واستعذبوا موسيقاه ، هو ذلك الذي تتكرر فيه قافية الشطر
الخامس من كل قسم من أقسام المقطوعة . فقد أكثروا منه ونظموا فيه أغراضا
لم يطرقتها القدماء في مثل هذا النظم ، كقول حافظ يرثي فيه الملكة فيكتوريا :

أعزى القوم لو سمعوا عزائي وأعلن في مليكتهم رثائي
وأدعو الإنجليز إلى الرضاء بحكم الله جبار السماءِ
فكل العالمين إلى فناء

• • •

أشمس الملك أم شمس النهار هوت أم تلك مالكة البحارِ

فطرف الغرب بالعبرات جارى وعين اليم تنظر للبخار
بنظرة واجد قلق الرجاء

• • •

أمالكة البحار ولا أبالى إذا قالوا تعالى فى المقال
فمثل علاك لم أر فى المعالى ولا تاجاً كتاجك فى الجلال
ولا قوماً كقومك فى الدهاء

• • •

ويرمز لهذا النوع : ا ا ا ا ا — ب ب ب ب ا — ج ج ج ج ا
وهكذا . ويعد هذا النوع أيضاً النواة التى أسس عليها نظام الموشح ، وذلك لما
فيه من عنصر يتكرر فى كل قسم من أقسامه .

المسمط :

وذلك بأن تكون القصيدة فى صورة المسمط ، وهو القلادة ، فكأنما هى
عقد منظوم ، وقد روعى فى لآلئه وجواهره نظام خاص وترتيب معين . وكذلك
الشعر المسمط ، يضع الشاعر لأوزانه وقوافيه نظاماً خاصاً يراعيه فى كل أقسام
المقطوعة . وأظهر ما يتميز به الشعر المسمط فى نظام قوافيه أن تتكرر قافيتان
أو أكثر ، بعد كل عدد معين من الأشرطة .

وهذا النوع من نظام القافية والتفنن فى هندستها جاء متأخراً ، وبعد أن
ألف الناس نظام المربعات والخمسات . ولسنا نعلم من شعراء الجاهلية والعصور
الإسلامية الأولى من سلك هذا المسلك . أما ما يروى أن امرأ القيس قال فيه :

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى
سرايع من هند خلت ومصايف يصيح بمنغناها صدى وعوازف

وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر رادف
بأسحج من نوء السماكين هطال

. . .

فأمر مشكوك فيه ، ويكاد يجمع نقاد الأدب على إنكار نسبة مثل هذا النظم
لامرئ القيس .

والصور التي يمكن أن يكون عليها الشعر المسمط كثيرة جداً ، بل لا تكاد
تحصى ؛ غير أن الشعراء قد اقتصروا على بعضها وألقوا النظم فيها . وليست
الموشحات قبل تلحينها ، إلا نوعاً من الشعر المسمط ، ففيها تتكرر قوافي الأفعال
حتى نهاية الموشح .

وإذا نحن اكتفينا بما أجازته أصحاب الموشحات ، من أن القفل يمكن أن
يتكون من جزأين إلى ثمانية أجزاء ، وأن البيت في الموشح يمكن أن يتكون
من ثلاثة أجزاء إلى خمسة ، استطعنا أن ندرك أن الصور الممكنة لنظام الموشح
كثيرة جداً . ولكن معظم الموشحات التي رويت لنا قد اقتصر فيها الناظمون
على جزأين أو ثلاثة في القفل ، وعلى ثلاثة أجزاء في البيت . ولا شك أن كثرة
الأجزاء في القفل الواحد مما يضعف من موسيقى الموشح ، ويجعل التردد في القوافي
عديم الأثر .

وأبسط صور الموشح ما تكون قفله من جزأين ، مثل قول العقاد تحت
عنوان « حسي » :

فاض عليك الصبا وروعته وغاض منك الوفاء وانحسرا

الورد يشفى بالعطر من نشقا

والماء يروى الغليل والحرقا

والبدر يجلو بموره الحدقا

والحسن ما فضله وبهيجته إذا اعتزى بالهيام من نظرا

* * *

وتعد هذه الصورة من أقدم صور الموشحات ، فهي كذلك الموشح الذي ينسب إلى ابن المعتز في أواخر القرن الثالث الهجري .
ومن صور الموشحات التي استحسناها شعراؤنا المحدثون ونظم فيها معظمهم ، تلك التي يتكون قلبها من أربعة أجزاء ، وقد نهجوا فيها نهج الموشح الأندلسي المشهور (لابن الخطيب) :

جاءك الغيث إذا الغيث همي يا زمان الوصل بالأندلس

* * *

فقد نظم شوقي « موشحا » تحت عنوان « صقر قريش » وجعله على هذه الصورة ، كما نظم العقاد من هذا النوع موشحين جعل عنوان الأول « سباق الشياطين » وعنوان الثاني « سرّ الدهر » ، كما نظم حافظ موشحا من هذا النوع جعل عنوانه « البورصة » ، ونكتفي هنا بذكر مثل من شعرا المحدثين .

قال العقاد تحت عنوان « سباق الشياطين » :

يا شياطين الدجى حيّ هلا وتغنى الآن بالفعل الذميمة
أيكم في الناس أهل منزلا فله عندي مقاليد الجحيم

* * *

رنّ في الندوة صوت الكبرياء رائع الصيحة مرهوب الصدى
قال إني أنا داء الأعلواء أنا داء لهم فيه الردى
مالي بالغيث قلب الضعفاء تارك النباه فيهم أوحدا

* * *

وب خير بت أجره على منهج الفتنة والشرّ العميم

ووضع رحت أذروه إلى مطلع النجم كما يذرى المشيم

• • •

والذى يلاحظ بوجه عام أن شعراءنا المحدثين ، لم يحاولوا التنويع فى القافية إلا فى النادر من الأحيان . على أنهم حتى فى هذا كانوا يقلدون من سبقوهم من شعراء الأندلس . ويندر أن نجد بينهم من أغرم بالناحية الموسيقية فى تعدد القوافى والتفنن فى نظامها ، فجاء معظم شعرهم على النهج القديم فى الجاهلية وعصور الإسلام . وربما قد ظنوا أن المهارة والبراعة فى نظم الشعر ، إنما تكون بالإكثار من الأبيات التى تبنى على قافية واحدة ، فأنصرفوا عن التجديد فى نظام القوافى ، وقنعوا بالنظام المألوف المعبود الذى روى لنا منه معظم الشعر العربى فى كل عصور الأدب .

غير أن هناك طائفة من شعراء العربية المحدثين يسميهم النقاد «أدباء المهجر» ، وهم من إخواننا السوريين واللبنانيين الذين هاجروا إلى أمريكا وأقاموا فيها ، ثم لم ينسوا مع هذا الأدب العربى والحنين إلى أوطانهم والتغنى بما أثر آبائهم ، فأخرجوا لنا شعراً موسيقياً جيداً ، عنوا فيه وفى نظمه كل العناية بالناحية الموسيقية ، فتفننوا فى الأوزان كما نوّعوا القوافى . فطوراً ينظمون على نهج الأندلسيين ، وأخرى يبتكرون فى نظام القوافى ويحددون ، فأنجبوا لنا مجموعة طيبة ، ولولا ما فيها من ضعف العبارة أحياناً ، لكانت من أروع الشعر . وليس يكفى أن يتجه هذا الاتجاه قوم دون آخرين ، وإنما الواجب للنهوض بموسيقى الشعر أن يعنى كل شعرائنا المحدثين بمثل هذا النظم وأن يطرقوه فى كل أغراض الشعر^(١) .

(١) انظر بلاغة العرب فى القرن العشرين فقيه مختارات من شعر جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى وإلياس فرحات وأمين مشرق وغيرهم من الأدباء الذين هاجروا إلى أمريكا.

ويمحسن أن نروى هنا بعضاً من أشعار أدباء المهجر ، التي تبين لنا بوضوح
عنايتهم بالناحية الموسيقية في الشعر العربي .
هذا هو مثال لموشح قد ركبت أشطره تركيباً جميلاً ، وتفنن ناظمه في
أوزانه وقوافيه ، فجاء كقطعة موسيقية متعددة الأنغام منسجمة التأليف . وهو من
نظم أمين مشرق تحت عنوان « اتبعيني » :

هو ذا الفجر تلالاً فاخلع ثوب الرقاد
واطرحي عنك المللاً واستعدى للجهاد

واسمعي

إن عيشاً فات لا نرجو لقاءه
فانتسميه واطلبي عيشاً سواه
في غد يبهز الأمس سنانه
ولهيب الحق يذكو في الفؤاد
فادريني

قبلما تصبح ذى النار رماد

• • •

وهكذا يستمر الناظم في مثل هذا النسق حتى آخر الموشح .
ولشعراء المهجر مقطوعات معقدة الأوزان والقوافي ، وقد قسمت إلى أقسام
استقل كل منها بنظام أوزانه وقوافيه ، مثل قول نسيب عريضة :

كفنوه وادفنوه واسكنوه

هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تمسكوه

فهو شعب

ميت ليس يفيق

فإنه يتركك عرضاً نهيب أرضاً شفق بعض
لم تحرك غضبه من قلبه
فلماذا نذرف الدمع جزافاً
ليس تحيا الخطبة
.....

فنحن ترى أنهم يتخذون للنظم هندسة يراعيها الناظم في أقسام المقطوعة ،
ويتفنن ما شاء له فنه الموسيقى في الأوزان والقوافي . على أنهم يؤثرون في غالب
الأحيان بحر الرمل وتفاعيله ، وهو كما ذكرنا آنفاً بحر موسيقى يراه الملحنون والمغنون
أطوع في الغناء وأعذب في الأسماع . وقد جاء شعرهم كله أو جله ، من ذلك
النوع الذى يعنى فيه الناظم بالموسيقى الشعرية ذات الأنغام المتعددة . غير أن
جهودهم لسوء الحظ قد ذهبت صرخة في واد ، فلست نرى من شعرائنا الآخرين
من نهج هذا النهج أو سلك هذا المسلك ، ولعل المستقبل يكفل لنا نظاماً مستقراً
للقافية وتنوعها ، نظاماً يألفه كل الشعراء ، ويكثر من أشعارهم ، فنرى
في الشعر العربى ما نراه في الشعر الإنجليزى من نظام السباعى الذى يرمز له :
ابابببـ وقد نظم منه تشوسر ، والتساعى الذى نظم منه سبنسر ، ويرمز له :
ابابببـ . ثم تحتم المقطوعة بالقافية . ولكن بوزن آخر ، والمقطوعة التى
تسمى Sonnet وتتكون من ١٤ شطراً وتختلف في نظام قوافيها باختلاف
الشعراء ، ويقال إن مخترعها هو بترارك الإيطالى (١) . فنحن نريد نظاماً مستقراً
كثير الشيوخ في أشعار المحدثين ، يرفه عنا ما قد نشعر به من ملل في التقيد بقيود
القافية عند الأقدمين .

ولست أرمى بالتحلل من قيود القافية إلى ما يرمى إليه بعض النقاد في عصرنا
الحديث من ترك التقفية وجعل الشعر حراً . وهم يستشهدون عادة على إمكان

(١) انظر كتاب فنون الأدب H. B. Charlton ترجمة زكى نجيب .

مجيء الشعر غير مقفى ببعض الأشعار فى اللغات الأخرى ، كما فى بعض أشعار
شكسبير وملتن من شعراء الإنجليز ، رغم أن الكثرة الغالبة فى الشعر الإنجليزى
تراعى فيه القافية ، وكما فى الشعر اللاتينى واليونانى . ويتناسى هؤلاء الذين
يدعون لمثل هذا أن لكل لغة ظروفها وتقاليدها ، وليس من الضرورى أن ينجح
فى لغتنا ما نجح فى لغات أخرى ، أو على أيدي شعراء آخرين . بل إنهم ليتناسون
أن الشعر فى معظم لغات العالم لا يزال يخضع لنظام القافية ، وأن الناس يستمتعون
من الشعر بموسيقاه ، ويطربون لها مع استمتاعهم بمعانيه وأخيلته . فنظام القافية
ركن أساسى فى قول الشعر ونظمه . وإذا كان النظام القديم للقافية قد جنى أحياناً
على بعض الأخيلة الشعرية ، وقيدتها بقيود ثقيلة ، فليس من الحكمة فى شيء أن
نعالج مثل هذا العيب بعيب أكبر ، وذلك بمثل هذه الثورة الجارحة الجارفة التى
تنكر كل ما لموسيقى القافية من تأثير سمعى جميل . وإنما تكون الحكمة والقصد
فى الأمور بأن نعالج النظام القديم بتنويع القافية على النحو الذى بدأه الشعراء
العباسيون ، ونماه الأندلسيون ، ونهض به شعراء المهجر .

ولسنا نعلم أحداً من القدماء قد دعا إلى التخلص من القوافى . وكل الذى
نقرؤه فى بعض كتب النقد من القدماء ، لا يعدو أن يكون إشارة عابرة لنوع
من الكلام موزون غير مقفى ، كذلك الذى أشار إليه الباقلانى فى إعجاز القرآن
ومثل له بما يأتى (١) :

رب أخ كنت به مغتبطاً أشد كفى بعري صحبتـه
تمسكا منى بالود ولا أحسبه يزهد فى ذى أمل

ويظهر أن القسمة العقلية عند الباقلانى قد اقتضت أن يكون للكلام هذا
النوع الذى لا هو بالشعر ولا هو بالنثر . والغريب أن يعد الباقلانى هذا النوع

آخر أقسام كلام العرب !! مع علمه أنه لم يرو عن أحد من أدباء العربية في عصر من العصور . ولكن جدل الباقلاني ونقاشه للأمور حتى الأدبية منها ، كان على طريقة المتكلمين حين يذهبون في النقاش مذاهب شتى ويطرقونه من نواح عدة رغبة منهم في أن يصل الجدل مداه ، وأن تستوعب كل مجالاته . فهذا النوع من الكلام ليس إلا من تقاسيم الباقلاني ، وما مثل له من أبيات إنما كان فيما يظهر من نظم الباقلاني نفسه واختراعه .

الفصل العاشر

اخطاء الرواة

ظل الشعر الجاهلي قرناً من الزمان أو يزيد ، تتناقله الحواظ قبل الإسلام وتعيه الذاكرة جيلاً بعد جيل ، وانضم إليه أشعار الإسلاميين حتى أواخر العصر الأموي . وظل الناس يتأدبون بذلك التراث ويعتزون به في مدارسهم ، ويتلقونه عن طريق المشافهة في غالب الأحيان ، حتى جاء عهد الرواة الذين سجلوا تلك الآثار الخالدة ودونوها ، معتمدين في ذلك على الحافظة والذاكرة . غير أنهم في روايتهم للغة لم يلتزموا طريق السند الذي عنوا به في رواية الحديث ، بل كان يكفي أن يخرج الراوي للناس شعراً ينسبه إلى شاعر قديم ، لتتلقفه الحافظة وتعيه الذاكرة ، ويبدأ العلماء في دراسته والتعرف على أسرار الجمال فيه . وقد بلغ التنافس بين الرواة مبلغاً جعل بعضهم ينتحلون الأشعار ، وينسبون إلى القدماء ما لم يقولوه . ولبعض النقاد المحدثين جولات موفقة في الكشف عن تلك الأشعار المنتحلة ، ولهم أدلتهم وأساليبهم في البرهنة على ما يقولون . غير أننا على افتراض صحة النسبة في كل تلك الآثار القديمة ، لا نظنها قد خلت من بعض التحريف والتصحيف ، ذلك لأن الذاكرة مهما بلغت من الدقة ومهما ساعد الوزن الشعري على صحة الرواية ، لا بد أن تزل فتجعل لفظاً مكان آخر ، أو تنسى من القصيدة بيتاً أو أبياتاً . فلذاكرة قدرة محدودة ، بل إن الذاكرة كما يحدثنا علماء النفس تختلف باختلاف الأمور المتذكّرة . فمنها من له استعداد في تذكر الأرقام ، ومنها من له القدرة على تذكر الوجوه ، وهناك ما يسمونه عادة بالذاكرة السمعية التي تختلف قوتها باختلاف الأفراد . ولا نستطيع أن نتصور أن الرواة في تلك

العصور كانوا جميعاً ذوي مقدرة واحدة في رواية الشعر القديم وتذكره . وإذا صحت رواية الراوى فربما لم تصح رواية من سبقه ، وهكذا لا يمكن أن نجزم أن الشعر القديم قد خلا من أى تحريف ، وإنما المعقول أن انتقاله من جيل إلى جيل ومن ذاكرة إلى أخرى ، خلال قرنين أو ثلاثة من الزمان قد أدخل فيه شيئاً من التغير فى صورة من الصور . فلما جاء الخليل بن أحمد وتلاميذه ، وحاولوا استنباط قواعد العروض من تلك الأشعار القديمة ، وجدوا أنفسهم أمام أبيات غير موزونة ، رويت متناثرة فى صلب القصائد المختلفة ، مما عقد الأمر عليهم ، وجعلهم يتلمسون لها تلك القواعد النادرة التى وصفوها فى علم العروض بالقبح حيناً وبالصلوح حيناً آخر ، والتى خلعوا عليها ألقاباً ، ووضعوا لها مصطلحات يجمعها ما يسمى فى العروض بالزحافات والعلل .

(١) فأول أثر من آثار الخطأ فى الرواية بعض تلك الزحافات التى لا نشك فى أنها جاءت نتيجة هذا الخطأ ، وأنها لا تمت لموسيقى الشعر بأية صلة ، فللوزن الشعرى روح عام ونغم عام نراه ملتزماً فى الكثرة الغالبة من أشعار القدماء ، وفى كل الأشعار التى جاءت بعد ذلك حتى عصرنا الحديث . فما خرج عن ذلك الروح العام والنغم العام فى القليل من أشعار القدماء ، لم يكن إلا أثراً لضعف الرواية وزلل الحافظة والذاكرة . ففى مثل بيت امرئ القيس :

ألا رب يوم لك منهم صالح ولا سيما يوم بدارة جليجل

يشعر المنشد أن فى وزن الشطر الأول أمراً غريباً ينبو فى الأسماع ، ولا تستريح إليه الأذان المرهفة ، ولكنها تطمئن لتلك الرواية الأخرى التى روى بها نفس البيت وهى :

ألا رب يوملى من البيض صالح ولا سيما يوم بدارة جليجل

والذى يؤيد ما نذهب إليه أن مثل هذا الشذوذ فى موسيقى الشعر لم يقع

في شعر العباسيين، ولا في شعر من جاءوا بعدهم حتى العصر الحديث . ومن الواجب أن نعيد النظر في تلك الأبيات القليلة لنصلح من خطأ الرواية فيها ، ونجعلها منسجمة مع ذلك الروح الشعري العام .

(٢) ومما ترتب على أخطاء الرواة تلك العيوب التي سماها أهل العروض « بالعلل الجارية مجرى الزحاف » ! وقد وصفوا معظمها بالقبح وندرة ورودها حتى في أشعار القدماء .

وتكون هذه العلل أحياناً بزيادة حرف أو أكثر في أول الشطر الأول ، أو أول الشطر الثاني . ويروون لمثل هذا أمثلة تقليدية يكفي النظر فيها لمعرفة أن الزيادة إنما كانت من فعل الرواة الذين لا يحسنون إقامة الوزن الشعري مثل :

وكان أبانا في أفانين ودقه كبير أناس في بجاد مزمل

ويجب أن يروى هذا البيت بغير الواو في أول الشطر الأول . كما يجب أن يروى البيت الآتي بغير « يا » التي هي للفداء ، ولا غضاضة في هذا لأن مجيء الكلام بغيرها كثير شائع :

يا مطربن ناحية بن سامة إنني أجنى وتغلق دوني الأبواب

كذلك يمكن أن نسقط كلمة « لقد » من البيت :

لقد عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم إمامهم للمنكرات وللغدر

وأن نسقط كلمة « اشد » من قول القائل :

اشدد حيازيمك للموت فإن الموت لا قيصا

فبغيرها لا يتأثر المعنى ، فهو تركيب عربي سليم أن تقول « حيازيمك للموت » ،

ويقوم السامع منه أنك تريد « اشد حيازيمك » .

أما ما ينسبونه إلى « طرفة » في هذا الموضع من أنه قال :

هل تذكرون إذ قاتلكم إذ لا يضير معدما عدمه
ويزعمون أن « هل » في أول الشطر الأول زائدة ، « وأن » « إذ » في أول
الشطر الثاني زائدة أيضا ، فأكبر دليل على سوء الرواية وخطأ الراوى . لأن
الاستفهام العربى قد يحى بغير أدواته ، ولأن « إذ » لا تقدم فى المعنى كثيراً
أو قليلاً ، ثم ألا يكفى دليلاً على ما نذهب إليه أنهم قد اختصوا مثل هذه الزيادة
بأوائل الأشطر ؟

ومن بين تلك العلل ما يكون فى رأى أهل العروض بسقوط حرف من
أول الشطر : ويسمون هذه الظاهرة بأسماء عدة ويضعون لها مصطلحات متنوعة
لا تخلو من الصنعة والتكلف . ونحن حين نستعرض ما روى من الأشعار القديمة ،
نرى بعض الرواة قد جاءونا بقصائد ، وقد سقط من أوائلها واو العطف أو فاء
العطف ، أو غير ذلك من أدوات الربط القصيرة التى لا يستقيم الوزن بغيرها ، ظناً
منهم أن الشاعر لا يمكن أن يبدأ القصيدة بمثل هذه الواو أو الفاء ، ولم يدر بخلافهم
أن المعانى الشعرية قد تفيض بصدر الشاعر ، وأنه قد يرد على خاطره أمور كثيرة
لا يعبر عنها ، بل يحتفظ بها لنفسه فى عالم الخيال ، فهى حية فى مخيلته ولم يقدر لها
أن تولد فى صورة الألفاظ والتراكيب ، فإذا عطف عليها الشاعر ووصل ما فى
الخيلة بما أراده شعراً ملفوظاً ، لم يكن هناك ما يعاب على مثل هذا الشاعر . هذا
على افتراض أن ما يروونه هو أول القصائد ، ولكن من يدرى لعل هناك أبياتاً
أخرى قد سبقته ، وفى كلا الحالين يجب أن تروى مثل هذه الأبيات بالواو أو
الفاء . انظر مثلاً إلى المفضليات التى تضم مجموعة طيبة من الشعر القديم تجد فيها
نحو عشرة أمثلة ، رويت القصائد فيها وقد سقط من أولها واو العطف . ومن
الواجب أن نعيد النظر فيها ، وأن نروىها بالواو أو الفاء ، حتى تنسجم مع موسيقى
تلك الأبيات ، فلا نحتاج إلى ما يسمى بالعلة التى تقوم مقام الزحاف .
ولا بأس أن نسوق هنا تلك الأمثلة التى جاءت فى المفضليات ليتضح منها

أن وجود « الواو » لا يضير المعنى ، ولكن سقوطها يضير موسيقى البيت ضيراً بليغاً .

١ — قال رجل من عبد القيس حليف لبني شيبان :

لَمَّا أَنْ رَأَيْتَ بَنِي حُيَّ عَرَفْتَ شَنَاةَ فَيْهَمٍ وَوَتْرِي

٢ — وقال عوف بن الأحوص :

هَدَمْتُ الْخِيَاضَ فَلَمْ يَغَادِرْ لِحَوْضٍ مِنْ نَصَائِبِهِ إِزَاءَ

٣ — وقال الأخنس بن شهاب التغلبي :

لَابَنَةُ حَطَّانِ بْنِ عَوْفٍ مَنَازِلَ كَمَا رَقَشَ الْعَنُوانُ فِي الرِّقِّ كَاتِبِ

٤ — وقال المرقش الأكبر :

هَلْ يَرْجِعُنَّ لِي لَمَتِي إِنْ خَضِبْتَهَا إِلَى عَهْدِهَا قَبْلَ الْمَشِيبِ خَضَابِهَا

٥ — وقال ثعلبة بن عمرو :

أَسْمَاءُ لَمْ تَسْأَلِي عَنْ أَبِيكَ وَالْقَوْمُ قَدْ كَانَ فِيهِمْ خُطُوبُ

إِنْ عَرِيبًا وَإِنْ سَاءَ نِيَّ أَحَبَّ حَمِيبٍ وَأُذْنِي قَرِيبِ

ومن الواجب أن يروى البيت الثاني هنا ، وقد بدأ بواو العطف . ولست

أدرى لماذا أسقط الراوى هذه الواو في هذا البيت ؟

٦ — وقال مقاس العائذي :

أُولَى فَأُولَى يَا امْرَأَ الْقَيْسِ بَعْدَمَا خَصَفْنَ بِأَثَارِ الْمَطَى الْخَوَافِرَا

٧ — وقال راشد بن شهاب اليشكري :

مَنْ مَبْلَغُ فَتَيَّانٍ يَشْكُرُ أَنْتِي أَرَى حَقْبَةَ تَبْدَى أَمَا كُنْ لِلصَّبْرِ

٨ — وقال الحصين بن الحمام المري :

يَا أَخَوَيْنَا مِنْ أَبِينَا وَأَمْنَا ذَرَوْا مَوْلَيْنَا مِنْ قِضَاعَةِ يَذْهَبَا

٩ — وقال الخصى :

مَنْ مَبْلَغُ سَعْدِ بْنِ نَعْمَانَ مَالِ السَّكَا وَسَعْدِ بْنِ ذُبْيَانَ الَّذِي قَدْ تَحْتَمَا

١٠ — وقال عوف بن الأحوص :

لما دنونا للقباب وأهلها أتيح لنا ذئب مع الليل فاجر

١١ — وقال حاجب بن حبيب الأسدي :

باتت تلوم على نادق ليُشري فقد جدَّ عصيانها

* * *

تلك هي الأمثلة التي جاءت في المفضليات ، ويتضح منها أنها ليست مطالع تلك القصائد ، وذلك لأنها جميعاً قد خلت من التصريح الذي نعهذه في مطلع القصيدة في غالب الأحيان . وعلى افتراض أنها مطالع تلك القصائد لا يضار المعنى حين ننشد كلا منها وقد بدأ بواو العطف .

الضرورة الشعرية :

لسنا نرمي بذكر ما يسمى بالضرورات الشعرية أن نبحثها بحثاً مستفيضاً ، لأن مثل هذا قد يخرجنا عن النطاق الذي رسمناه لهذا الكتاب ، رغم أن أهل العروض قد تعودوا بحث تلك الضرورات الشعرية في كتبهم ، ولكنها في الحقيقة لا تمت لموسيقى الشعر وأوزانه بصلة وثيقة . فليست الضرورات الشعرية إلا رخصاً منحت للشعراء حين ينظمون ، فأبيح لهم الخروج عن بعض قواعد اللغة ، لقواعد الوزن والقافية ، فهي ببحوث النجاة ألصق . وقد استنبط القدماء من العلماء تلك الرخص من شواهد شعرية قديمة ، ثم أباحوها للمولدين ومن جاءوا بعدهم . « وقد ذكر ابن جني في الخصائص أنه سأل أستاذه أبا علي قائلاً : هل يجوز لنا في الشعر ضرورة ما جاز للعرب ؟ فقال أستاذه : كما جاز لنا أن نقيس منشورنا على منشورهم ، فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم ، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا ، وما حظرته عليهم حظرته علينا . وإذا كان كذلك فما كان من

أحسن ضروراتهم يكون من أحسن ضروراتنا ، وما كان من أقبحها عندهم يكون من أقبحها عندنا ، وما بين ذلك يكون بين ذلك^(١) .
فنحن نرى من هذا النص أن القدماء قد فرقوا بين تلك الضرورات فجعلوا بعضها مقبولا والبعض الآخر قبيحا . ولا شك أن بعض تلك الضرورات قد وقعت في شعر القدماء نتيجة خطأ في الرواية ، ولذلك تبدو غريبة غير مستحبة .
وقد أبى المحدثون من الشعراء الانتفاع بها في نظمهم ؛ واقتصروا في شعرهم على النوع المقبول منها مثل : قصر الممدود ، وتحريك المضارع المجزوم أو الأمر المبني على السكون بالكسر ، والتغيير من الأعلام بتنوينها أو منعها من الصرف ، إلى غير ذلك مما هو مألوف لمن حاولوا نظم الشعر .
انظر مثلاً إلى تلك الرخصة التي سموها « ترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء » ، ومثلوا لها بقول القائل :

لنعم الفتى نعيشو إلى ضوء ناره طريف بن مال ليلة الجوع والخصر
فأهل العروض يذكرون أن الشاعر أراد « ابن مالك » فحذف الكاف !
واسكننا لا نستريح لمثل هذا التفسير لما فيه من تكلف ظاهر يكشف عن الصنعة العروضية . وأغلب الظن أن الراوى قد ضل السبيل في رواية مثل هذا البيت ، أو يحتمل أن الناظم أنشد البيت جاعلا الاسم « مالك » مشكلا بالسكون ، ثم تصرف فيه العروضيون بما قد رأيت .

نحن إذن ننظر إلى تلك الضرورات المستقبحة على أنها أثر لأحد الأمور الآتية : خطأ في الرواية ، أو اختلاف اللهجات العربية ، أو الصنعة العروضية .
ويجدر بمن يعرض لبحث شواهدنا في ثنايا كتب النحو ، أن يعالجها في ضوء هذه الأمور الثلاثة .

الفصل الحادي عشر

النسج القرآني وأوزان الشعر

أكدت لنا عدة آيات من القرآن الكريم معنى واحداً ، هو أن القرآن نزل بلغة العرب ولسانهم :

- ١ — وهذا لسان عربي مبين ٢ — إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون
- ٣ — وكذلك أنزلناه قرآناً عربياً وصرفنا فيه من الوعيد .
- ٤ — كتاباً فصلت آياته قرآناً عربياً لقوم يعلمون .
- ٥ — وكذلك أوحينا إليك قرآناً عربياً .

فكل هذه الآيات وغيرها جاءت لتؤكد للقوم أن القرآن الكريم نزل بلسانهم وعلى نهج كلامهم ، ومع هذا فقد أعجزهم ، وحاروا في أمره ، لا يرون في آدابهم له نظيراً ، ولا يرون أنفسهم قادرين على تقليده ، وذلك لسمو أسلوبه وجمال نسجه ، وما اشتمل عليه من تشريع وإخبار بالغيب ، وقصص للأنبياء . فالخاصة من العرب الذين كانوا يتسابقون في حسن القول وإجادته ، قد أحسوا منذ الوهلة الأولى أن أدب القرآن أرقى وأسمى من آدابهم ، وأن لا سبيل إلى محاكاته ، هذا رغم تألف آياته من نفس الألفاظ التي ألفوها وعهدها ، ونفس الحروف التي تركبت منها كلماتهم . ولكن المتناهي في معرفة وجوه الخطاب ، وطرق البلاغة ، وفتون الفصاحة من خاصة العرب ، كان إذا سمع القرآن عرف أنه معجز . فقد روى أن عمر بن الخطاب حين سمع سورة طه أسلم من فوره ، كما روى أن عتبة بن ربيعة وكان بليغاً فصيحاً فأرسله قومه ليخاطب النبي صلعم ، فلما سمعه يتلو « فإن أعرضوا قفل أندرتكم صاعقة مثل صاعقة عاد وثمود »

ولى مدبراً ، مشدوهاً حائراً ، مما جعل بعضاً من قومه يؤمنون ويسلمون .
عرف العرب الذين أنزل عليهم القرآن أنه من نوع كلامهم ، ومن جنس
ألفاظهم ، ولكن أدبه أسمى وأرقى من آدابهم . فلما كان القرن الرابع الهجرى
وبدا بعض المتكلمين يتحدثون عن أدب القرآن ، حاولوا بكل وسيلة أن يظهروه
لنا مخالفاً لكلام العرب ونهجهم في نواحي القول . فاستمع إلى الباقلانى صاحب
كتاب إعجاز القرآن يقول ما نصه « نظم القرآن على تصرف وجوهه واختلاف
مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب
خطابهم » ... ثم يقول « وذلك أن الطرق التى يتقيد بها الكلام البديع المنظوم
تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم إلى أنواع الكلام الموزون
غير المقفى ، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع ، ثم إلى معدل موزون غير
مسجع ، ثم إلى ما يرسل إرسالاً فنطلب فيه الإصابة والإفادة ، وإفهام المعانى
المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف وإن لم يكن معتدلاً في وزنه ، والقرآن
خارج عن هذه الوجوه » .

ثم عقد الباقلانى فصلاً مستفيضاً جعل عنوانه « نفى الشعر من القرآن » ،
وعقد فصلاً آخرانفى السجع من القرآن ، ويرى القارىء في الفصلين أن الباقلانى
قد حاول جهده مستعيناً بمنطقه وقدرته على الحاجة ، أن ينفى الشعر والسجع عن
القرآن الكريم .

أما أدلته فى نفي الشعر عن القرآن فتتلخص فى :

- ١ — أن الفصحاء من العرب لم يروه شعراً كشعرهم ، ولذا لم يعارضوه كما
كانت عاداتهم فى معارضة الشعر ، هذا مع سهولة نظم الشعر عليهم والتفنن فى
نواحيه . وإذا كان وزن القرآن لم يظهر لأصحاب الشعر ممن يحتاج بهم ، فكيف
يدعى المتأخرون أنه ظهر لهم فى آياته وزن كوزن الشعر !
- ٢ — أن أهل العروض يجمعون على أن أقل الشعر ما تكون من بيتين

وقال آخرون إن أقل الشعر ما تكون من أربعة أبيات مقفاة ، ولم يرد مثل هذا في القرآن الكريم .

٣ — أن ما اختلف رويّه من الأبيات لا يعد شعراً عند بعض العلماء ، ولذا أنكروا أن الرجز ولا سيما المشطور والمنهوك منه يسمى شعراً .

٤ — أن الشعر لا يكون شعراً إلا إذا قصد إليه قصداً ، وأريد به أن يكون شعراً . أما ما يجيء موزوناً بمحض المصادفة فليس شعراً ، وإلا كان الناس كلهم شعراء ، لاحتمال ورود مثل هذا في كلام الناس جميعاً .

ثم يسوق في نفي السجع ما يشبه الأدلة السابقة مثل قوله :

١ — إن السجع قد اشتهر عن الكهان ، ويجب أن ننزه كلام النبوة عن كلام الكهنة .

٢ — يخضع المعنى حين يراد السجع للألفاظ ، وليس هذا من القرآن في شيء ، لأن اللفظ فيه يخضع لمعانيه السامية .

٣ — ما جاء في القرآن مما يحيل إلينا أنه سجع ، إنما كان بمحض المصادفة ، ولم يرد به أن يكون سجعاً .

تلك هي حجج بعض الأقدمين وأدلتهم حين أرادوا أن يسموا بآداب القرآن عن آداب العرب وآثارهم ، ظناً منهم أن وصف القرآن بأنه نزل على نهج كلام العرب ينقص من قدره ويتنافى مع إعجازه .

وفي الحق أن وصف القرآن بأنه من نوع كلامهم وهو مع هذا معجز لهم ، يسمو بآداب القرآن إلى الذروة ، ويجعل إعجازه وتحديه لفصحاء العرب ذا مغزى سام جليل يجب أن نحصر عليه وأن نستمسك به . وهذا خير من وصفه ذلك الوصف المبهم الغامض الذي يسمونه أحياناً بالفواصل ، وبأنه كلام خارج عن كل مناهج الكلام والآداب عند العرب .

ولعل الذى دعا القدماء من أصحاب البلاغة إلى سلوك هذا المسلك ما جاء فى القرآن الكريم من ذم الشعراء وتنزيه الرسول عن أن يكون شاعراً .

١ — وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين .

٢ — بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراء بل هو شاعر .

٣ — والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون .

وغير ذلك من آيات نفت عنه أنه شاعر، ونزهته عن قول الشعر . أما السجع فقد روى أن النبي صلعم قال للذين جاءوه وكلوه فى شأن الجنين قائلين : « كيف نقضى من لا شرب ولا أكل ، ولا صاح فاستهل ، أليس دمه قد يطل » ، فقال عليه السلام « أسجعا كسجع الكهان !! وقد استدل المتكلمون بهذا على ذم السجع ونفور النبي من سماعه .

أما نفى الشعر عن القرآن فليس المراد منه إلا نفى معانيه وأخيلته ، تلك التى قد تصور الأمور على غير حقيقتها ولا يسلك فيها الشاعر إلا مسلك العاطفة ، غير مستوح من العقل والمنطق إلهاما ، فهو حر الخيال يذهب فيه كل مذهب ويصوره فى الصورة التى يرتضيها فنه وعاطفته ، وقد يصور الحق باطلاً والباطل حقاً ، وقد يستحل من أعراض الناس ما حرم ، ويصف من مفاتن النساء وما يغرى بالرديلة ، يغالى فى المدح والفخر ويفحش فى الهجو والذم . هنا يكون نفى الشعر عن النبي صلعم الذى لا ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى ، هنا ننزه النبي عن أن يكون من شعرائهم الماجنين الذين يهيمون فى كل واد ، والذين يخدعون الألباب ويضللون العقول .

كذلك ننزه النبي صلعم عن أن ينطق بمثل ذلك السجع المتكلف المتعسف الذى روى عن كهان العرب قبل الإسلام ، والذى اشتمل على نبوءات باطلة

وخداع للعقول والألباب . . . (١)

ولكن الروايات قد تواترت على أن النبي كان يطرب لسماع الشعر ، ويشجع علي نظمه ، بل لقد اتخذ منه جنة يدرأ بها كيد الكافرين حين هجوا المسلمين ، فكان يدعو حسان بن ثابت ، ويستنشده الأشعار في الدفاع عن أعراض المسلمين . ويروى في هذا أن النبي قال « ما يمنع القوم الذين نصرُوا رسول الله بسلاحهم أن ينصروه بالسنتهم » ، فلما سمع حسان بن ثابت قول النبي قال : « أنا لها يا رسول الله » ، فسأله النبي « كيف تهجوم وأنا منهم ؟ » فقال حسان : « إني أسلك منهم كما تسلك الشعيرة من العجين » . ثم بدأ يهجو المشركين من قريش هجاء مقذعاً ، ومعه كعب بن مالك وعبد الله بن رواحة .

كذلك يروى مؤرخو الأدب أن النبي كان يستمتع بإنشاد الخنساء فيطرب لشعرها ويستزيدها منه قائلاً : « هيه يا خنساء ^(١) » .

ولما أسلم كعب بن زهير ، مدح النبي بقصيدته المشهورة :

بانت سعاد قلبي اليوم متبول متم إثرها لم يفد مكبول

وذلك حين أقبل على النبي ، وطلب الأمان ، ثم أنشد القصيدة بين يدي النبي والمجلس حافل بالصحابة من قريش وغيرهم ، فلما وصل إلى قوله :

إن الرسول لسيف يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول

أشار النبي إلى القوم أن يسمعوا شعر ابن زهير . ولما فرغ من الإنشاد خلع النبي عليه بردته وهي التي تداول الخلفاء لبسها فيما بعد .

فليس موقف النبي من الشعر بالصورة التي يحاول بعض مؤرخي الأدب أن يصورها لنا ، وليس موقف الدين من الشعر ذلك الموقف الذي فهموه وحاولوا دعمه بالحجج والأدلة .

ولله در عبد القاهر الجرجاني إذ عقد فصلاً مستفيضاً جعل عنوانه ^(١) :
 « في الكلام على من زهد في رواية الشعر وحفظه وذم الاشتغال بعلمه وتبعه » ،
 ونحن نؤثر أن نقتبس طرفاً مما جاء في هذا الفصل الممتع :
 روى عبد القاهر في معرض الكلام عن استنشاد النبي صلعم للشعر الرواية
 الآتية عن بعض الصحابة ، قال : « كنا يوماً عند النبي صلعم فقال لحسان بن ثابت :
 أنشدني قصيدة من شعر الجاهلية فإن الله تعالى قد وضع عنا آثامها في شعرها
 وروايته ، فأنشده حسان قصيدة للأعشى هجا بها علقمة بن علاثة ومطلعها :

علم ما أنت إلى عامر الناقض الأوتار والوتر

فقال النبي صلعم : يا حسان لا تعد تنشدني هذه القصيدة بعد مجلسك هذا .
 فقال حسان يا رسول الله : تنهاني عن رجل مشرك مقيم عند قيصر ، فقال النبي
 صلعم : يا حسان أشكر الناس للناس أشكرهم لله تعالى ، وإن قيصر سأل أما سفيان
 ابن حرب ، عني فتناول مني وإنه سأل علقمة عني فأحسن القول » .
 ويقول عبد القاهر في نفس هذا الفصل ما نصه « وأما ارتيأه صلعم للشعر
 واستحسانه له فقد جاء فيه الخبر من وجوه ، من ذلك حديث النابغة الجعدي
 قال : أنشدت رسول الله صلعم قولي :

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا وإنا لنرجو فوق ذلك مظهرا

فقال النبي صلعم : أين المظهر يا أبا ليلى ؟ فقلت الجنة يا رسول الله . قال :
 أجل إن شاء الله ، ثم قال أنشدني ، فأنشدته من قولي :

ولا خير في حلم إذا لم يكن له بوادٍ تحمي صفوه أن يكدرها
 ولا خير في جهل إذا لم يكن له حلیم إذا ما أورد الأمر أصدرها

فقال صلعم : « أجدت لا يفضض الله فاك » . ثم يقول عبد القاهر في الرد

(١) دلائل الإعجاز .

على من ذم الشعر ما نصه : وإن زعم أنه ذم الشعر من حيث هو موزون مقفى حتى كان الوزن عيبا ، وحتى كان الكلام إذ نظم نظم الشعر اتضع فى نفسه وتغيرت حاله ، فقد أبعد وقال قولاً لا يعرف له معنى وخالف العلماء فى قولهم : إنما الشعر كلام فحسنة حسن وقبيحة قبيح » ثم يقول « وأما التعلق بأحوال الشعراء بأنهم قد ذموا فى كتاب الله تعالى فما أرى عاقلاً يرضى به أن يجعله حجة فى ذم الشعر وتهجينه ، والمنع من حفظه وروايته ، والعلم بما فيه من بلاغة ، وما يختص به من أدب وحكمة ، ذلك لأنه يلزم على هذا القول أن يعيب العلماء فى استشهادهم بشعر امرئ القيس وأشعار أهل الجاهلية فى تفسير القرآن وفى غريبه وغريب الحديث ، وكذلك يلزمه أن يدفع سائر ما تقدم ذكره من أمر النبى صلعم بالشعر وإصغائه إليه واستحسانه له » .

أما من ناحية الموسيقى وتعدد القوافى فلا ضير ولا غضاضة من أن نصف القرآن بها ، فقد نزل القرآن بلسان عربى مبين ، لسان موسيقى تستمتع الأسماع بلفظ كلماته وتخضع مقاطعه فى تواليها لنظام خاص يراعيه الناظم مراعاة دقيقة ، ويعمد إليه عمداً ولا يحيد عنه فى شعره ، وتتردد فى كلماته مقاطع بعينها فتستريح إلى تردها الآذان ، وتلك هى التى تسمى بالقوافى ، وكل هذا يكسب الكلام جمالا وكالا .

فالنثر حين يرسل إرسالا ولا ينظر إلى حسن موسيقاه ، يبعد فى توالى مقاطعه ونظامها عن ذلك الذى نعهده فى الشعر وتقيده به فى النظم . فإذا غنى المرء بموسيقاه مالت مقاطعه فى تواليها إلى نظام الشعر ، وكثرت فيه المقاطع التى تتردد بعينها والتى قد تسمى قوافى .

فليس يعيب القرآن أن نحكم على أن فى ألفاظه موسيقى كموسيقى الشعر ، وقوافى كقوافى الشعر أو السجع ، بل تلك ناحية من نواحي الجمال فيه . وليس يعيب القرآن أن نقول إن تردد مقاطع بعينها فى قوله تعالى « وألقى السحرة ساجدين

قالوا آمنا برب العالمين ، رب موسى وهارون » ، قد جعل موسى يذكر في الآيات قبل هارون ، في حين أنه ذكر بعده في قوله تعالى « وألق ما في يمينك تلقف ما صنعوا إنما صنعوا كيد ساحر ولا يفلح الساحر حيث أتى ، فألقى السحرة سجدا قالوا آمنا برب هارون وموسى » .

نعم قد اتفق مع القدماء في أن ما وقع في القرآن من آيات موزونة أو مقفاة لم يكن عن عمد أو قصد ، وإنما هو الكلام العربي الموسيقي في أكثر نواحيه . وقد يقع كلام الناس موزونا دون إرادة الوزن ، كأن يقول القائل « أغلق الباب واثني بالطعام » أو أن يقول « أكرموا من لقيتم من تميم » أو يقول « اسقني الماء يا غلام سريعا » فكل هذا مما جاء على أوزان الشعر المعهودة ، ولكن الجمال في أسلوب القرآن أن معظمه جاء متناسق المقاطع يصلح أن يضمن في شعر الشاعر دون مشقة أو عنت . فمن جمال الأسلوب القرآني أن وقع فيه ذلك القدر العظيم من آيات موزونة موسيقية تطمئن إليها الأسماع وتنفذ إلى القلوب . ولم يجد بعض أصحاب العروض مشقة أو عسرا حين وضعوا ضوابط وشواهد لأوزان الشعر ، وضمنوها بعض آيات القرآن الكريم .

١ — الطويل :

تلافوا بطول الوصل نفس متيم بدور الدياجي والنجوم سميراهُ
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ولا تقتلوا النفس التي حرم الله

* * *

ومن الآيات التي جاءت على هذا الوزن :

(١) يحلون فيها من أساور من ذهب .

(ب) فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر .

٢ — الكامل :

يا كاملا رفقا بنضو شاحب بلامة العذال صار ذليلا

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن تَملى عليه بكرة وأصيلا

* *

ومن آيات هذا الوزن :

(١) ويتم نعمته عليك ويهديك . (ب) إن الذين يبايعونك إنما ...

٣ — البسيط :

عند انبساطى أهل العذل قد قبضوا واسود وجهم من وصلنا جزعا
مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن كأنما أغشيت وجوههم قطعا

* *

ومن آيات هذا الوزن :

(١) وعند هم قاصرات الطرف أترابُ .

(ب) فأصبحوا لا ترى إلا مساكنهم .

٤ — الوافر :

بوافر حسنه رثت الأعادي إلى وقد أبوا في الحب طعنا
مفاعِلتن مفاعِلتن فعولن وقالوا ربنا إنا أطعنا

* *

ومن آيات هذا الوزن :

(١) فهم في ريبهم يترددون . (ب) إذا مروا بهم يتغامزون .

٥ — ومن آيات الخفيف :

(١) وتوكل على العزيز الرحيم . (ب) ربنا اصرف عنا عذاب جهنم .

٦ — ومن آيات الرمل :

(١) إنهم رجس ومأواهم جهنم . (ب) قل هو الرحمن آمنا به .

ج — ولقد راودته عن نفسه .

٧ — ومن آيات المتقارب :

- (١) فزلزلت الأرض زلزالها . (ب) وأخرجت الأرض أثقالها .
(ج) وينصرك الله نصراً عزيزاً . (د) وإن يستغيثوا يغاثوا بماء .

٨ — ومن آيات السريع :

- (١) لقد أضلني عن الذكر . (ب) يا قوم إنما فتنتم به .
(ج) يا أيها الناس اتقوا ربكم .

٩ — ومن آيات المنسرح :

- (١) هو الذي أنزل السكينة في . (ب) يا أيها الناس أنتم الفقرا .

١٠ — ومن آيات المديد :

- (١) حسدا من عند أنفسهم . (ب) قال يا بشرى هذا غلام .
(ج) تلك آيات الكتاب الحكيم .

١١ — المتدارك :

إنا أعطيناك الكوثر .

١٢ — الرجز :

- (١) وذلت قطوفها تذليلاً . (ب) كأنهم أمجاز نخل خاوية .
(ج) اذهب إلى فرعون إنه طغى .

البحور القصيرة

١ — مخلق البسيط :

- (١) يقدر الليل والنهار .

٢ — الهزج :

(١) لقد آثرك الله . (ب) على الله توكلنا . (ج) وقالوا حسبنا الله .

٣ — المجتمث :

(١) واصبر على ما أصابك . (ب) فما استطاعوا مضيا . (ج) وهو العلي العظيم .

٤ — مجزوء الرمل :

(١) وجفان كالجوابِ وقدور راسياتِ

هذا ومن شاء المزيد من الآيات الموزونة ، وجدها يسيرة في العثور عليها حين يقرأ القرآن الكريم ، ويتلمس أوزان الآيات وتوالى المقاطع فيها . وليس يكفي أن توافق الآيات في توالى المقاطع ما جرت عليه أوزان العروض من خضوعها لنظام خاص في توالى مقاطعها ، بل لابد من أمر هام هو إنشاد الآية كما ينشد الشعر . فإذا تليت كما يرتل القرآن بعدت الآية عن الموسيقى الخاصة التي يتطلبها الشعر في إنشاده . فكما يحتاج الشعر إلى نظام خاص في توالى المقاطع وهو الذي يسمى بالوزن ، يتطلب أيضاً نغمة موسيقية خاصة في إنشاده من صعود وهبوط Intonation ، فقد ترتل كل الآيات السالفة الذكر الترتيل القرآني المعهود ، وحينئذ لا يكاد يدرك السامع ما فيها من وزن .

فموسيقى القرآن قد تشترك مع موسيقى الشعر في الأوزان والقوافي ، ويتميز القرآن بترتيله كما يتميز الشعر بإنشاده .

أهم المراجع العربية

- (١) الدكتور طه حسين : في الأدب الجاهلي .
- (٢) الدكتور أحمد أمين : فجر الإسلام وضحى الإسلام .
- (٣) الدكتور أحمد ضيف : بلاغة العرب في الأندلس .
- (٤) جورج زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية .
- (٥) السيد توفيق البكري : أراجيز العرب .
- (٦) طه ابراهيم : تاريخ النقد العربي .
- (٧) الأب أغسطس فكيني : فن إنشاد الشعر العربي .
- ترجمة الأب اسطفان سالم والدكتور إسحق موسى الحسيني .
- (٨) H. B. charlton فنون الأدب : ترجمة الدكتور زكي نجيب .
- (٩) السباعي بيومي : تاريخ الأدب العربي .
- (١٠) الدكتور محمد مندور : أوزان الشعر . (مقالات في الرسالة الأعداد ٥٢٠ — ٥٤٣) .
- (١١) محمد خلف الله : من الوجهة النفسية .
- (١٢) عبد الرزاق حميدة : في الأدب المقارن .
- (١٣) عمر الدسوقي : في الأدب الحديث .
- (١٤) التوجيه الأدبي : لجنة من أساتذة أجلاء .
- * * *
- (١٥) الأغاني (١٦) نفح الطيب (١٧) دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة .
- (١٨) إعجاز القرآن للباقلاني (١٩) مروح التلخيص (٢٠) مقدمة ابن خلدون
- (٢١) الخصائص لابن جني (٢٢) العقد الفريد (٢٣) وفيات الأعيان .
- (٢٤) فوات الوفيات (٢٥) دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها .

كتب في العروض :

- (١) التبريزى : الوافى فى العروض والقوافى (مخطوط) .
- (٢) ابن القطاع السعدى : العروض البارع والشافى فى القوافى (مخطوط) .
- (٣) الزنجاني : معيار النظر فى علوم الأشعار . (مخطوط) .
- (٤) ابن الحاجب : المقصد الجليل فى علم الخليل .
- (٥) الخزرجى : الرامزة الشافية فى علم العروض والقافية .
- (٦) أبو الجيش الأندلسى الأنصارى : العروض الأندلسى .
- (٧) ابن شعيب القنأى الحواص : الكافى فى علم العروض والقوافى .
- (٨) شرح الصبان على منظومته فى العروض .
- (٩) المدارى : الحلة الضافية فى علمى العروض والقافية .
- (١٠) الدمنهورى : الحاشية الكبرى على متن الكافى .
- (١١) محمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمى الخليل .
- (١٢) كغام بن كيرفور مرغوصيان : ميزان الشعر (فى عروض العرب والعجم والقوافى) .
- (١٣) محمد حلمى : الجداول الكافية فى علمى العروض والقافية .
- (١٤) عثمان الطباع الغزى : الديباج المنشور .
- (١٥) الدمامينى : العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة . وبهامشه فتح رب البرية بشرح القصيدة الخزرجية ، للشيخ زكريا الأنصارى .

دواوين الشعر :

- (١) جمهرة أشعار العرب . (٢) المفضليات .
(٣) ديوان زهير . (٤) ديوان جرير .
(٥) ديوان الفرزدق . (٦) ديوان البحتري .
(٧) ديوان أبي العتاهية . (٨) ديوان أبي نواس .
(٩) ديوان المتنبي . (١٠) ديوان أبي فراس .
(١١) ديوان ميمار الديلمي . (١٢) ديوان البهاء زهير .
(١٣) ديوان ابن معتوق . (١٤) ديوان البارودي .
(١٥) الشوقيات ومجنون ليلي ومصرع كيلوباترا .
(١٦) ديوان حافظ . (١٧) ديوان العقاد .
(١٨) ديوان الجارم .
(١٩) أناث حائرة (عزيز أباظة) ورواية العباسية .
(٢٠) ديوان رامي . (٢١) الملاح التائه : على محمود طه .
(٢٢) صرخة في واد : محمود غنيم . (٢٣) أغاريد السحر : على الجندى .
(٢٤) هكذا أغنى : محمود اسماعيل .
(٢٥) بلاغة العرب في القرن العشرين : أدباء المهجر .
(٢٦) لزوميات أبي العلاء .
-

أهم المراجع الأجنبية

- 1 — E . V . Downs:
English Literature .
- 2 — L. Bloomfield:
The Study of Language .
- 3 — I . A .Richards:
Principles of Literary Criticism .
- 4 — Alec King and martin ketley:
The control of Language.
- 5 — J . Drinkwater :
The outline of Literature.
- 6 — Wise, macburney, mallory etc.,:
Foundations of speech.
- 7 — Susan Isaac:
Intellectual growth in young children.
- 8 — carl and seashore:
Psychology of music.
- 9 — J . B . Greenough and G . L . kittredge ,:
The greater poems of virgil .
- 10 — Charles lyle:
Ancient arabic poetry.
- 11 — O . Jespersen:
Language (its nature , development and origin).
- 12 — W . Wright:
Arabic grammar.
- 13 — W .H . T . gairdner:
The phonetics of arabic .
- 14 — Stanistas guyard :
La metrique arabe.
- 15 — Nichelson :
Literary history of the arabs.

الفهرس

الصفحة

الفصل الأول

١٨ — ٥

- (١) الإحساس الفني (٢) أثر النغم .
- (٣) الموسيقى أبرز صفات الشعر .
- (٤) التجديد في موسيقى الشعر .

الفصل الثاني

٤٦ — ١٩

الجرس في اللفظ الشعري

- (١) هل لجرس الألفاظ ضوابط ؟
- (٢) جرس الألفاظ في البديع .

الفصل الثالث

١٤٣ — ٤٧

عروض الخليل :

- (١) كيف درسه القدماء .
- (٢) البحور وتحليلها (٣) تيسير الأوزان
- (٤) الأوزان القصيرة (٥) الرجز (٦) مولد مشروع .

الفصل الرابع

١٥٩ — ١٤٤

تحليل المستشرقين للأوزان

الفصل الخامس

١٨١ — ١٦٠

الإنشاد والغناء .

- (١) تطور الإنشاد (٢) العناية بالإنشاد (٣) العاطفة والوزن .

٢٠٦ — ١٨٣

الفصل السادس

تطور الأوزان الشعرية :

(١) الوزن القومى وشرطه .

(٢) نسبة شيوخ الأوزان :

فى الجاهلية وصدر الإسلام — فى العصر العباسى —
فى العصر الحديث .

٢٤٣ — ٢٠٧

الفصل السابع

أوزان المولدين :

(١) الأوزان المهمة (٢) المواليا (٣) كان كان

(٤) القوما (٥) الدوبيت (٦) السلسلة

(٧) الموشحات (٨) الزجل .

٢٤٤ — ٢٧٦

الفصل الثامن

القافية :

(١) الروى وحروفه ونسبة شيوخ كل منها .

(٢) هل تكون حروف المدرويا .

(٣) حركة الروى (٤) الحركة التى قبل الروى .

(٥) ألف التأسيس (٦) لزوم ما لا يلزم .

٢٧٧ — ٢٩٢

الفصل التاسع

تنوع القوافى :

(١) المزدوج (٢) المشطر .

(٣) قافية المربعات والخمسات والموشحات .

(٤) تنوع القافية فى أدب المهجر .

الفصل العاشر

٢٩٩ — ٢٩٣

أخطاء الرواة :

- (١) الزحافات الشاذة .
- (٢) العمل الجارية مجرى الزحافات .
- (٣) الضرورة الشعرية .

الفصل الحادي عشر

٣١٠ — ٣٠٠

النسج القرآني وأوزان الشعر .

- (١) رأى صاحب إعجاز القرآن .
 - (٢) رأى عبد القاهر الجرجاني .
 - (٣) آيات قرآنية لكل وزن من أوزان الشعر .
-

تصويب

الصفحة	السطر	
٣٧	٧	والهمزة ، هذا إلى أن فيه القاف
٤٠	٤	فلما نلاحظ فيها
٤٥	{ ٢ ٥	أهل البلاغة في كتبهم فما بعد العشية
٥٥	{ ١ ٢٠	ع = ف ونفى عنى الكرى
٥٧	١	وَلَحْبَبِيصٌ
٦٢	٢٠	متفاعلٌ
٦٧	١٧	عريت عن الأصداف
٨٨	٨	تعتاد النغمات الكثيرة التردد
٩١	٢	مُتَفَعِّلِن
٩٤	{ ١٣ ٢٢ ٢٣	مُتَفَعِّلِن مُتَفَعِّلِن مُسْتَفْعِلِن
١٢٢	١٠	وبكفئك دوائى
١٢٨	١٨	يجمئون بألفاظ
١٣٣	٧	مُسْتَفْعِل
١٣٧	١٣	وسواسٌ
١٤٣	٢	مُتَفَعِّلِن
١٥٤	٢٠	مقطعين قصيرين

الصفحة	السطر	
١٥٥	{ ٢	المقطعين القصيرين
	{ ١٠	المقطع القصير
١٦١	١٦	الشعر
١٦٧	١٧	ك
١٧٣	١٤	متلهفة
١٨٦	١	تفرض عليهم التزام
٢١٥	٢٠	أما ما في « الدوبيت »
٢٣٨	٢١	جُحْدَ طَدَّ
٢٤٤	٩	أقصر تلك الصور ، وإلى أقل عدد
٢٥٢	١٠	وكان من الواجب أن ينصّوا

[تم طبع كتاب « موسيقى الشعر » في يوم ١٦ من جمادى الأولى سنة ١٣٧٢ الموافق (أول فبراير سنة ١٩٥٣) . والحمد لله أولاً وآخراً] .

رئيس محفوظ الكاش
المدير الفني للطبعة